

Maalareiden sisaret

Siskot suomalaisten naistaiteilijoiden taiteessa 1800- ja
1900-lukujen vaihteessa

Anni Mäkilammi

Pro gradu -tutkielma

Taidehistoria

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Huhtikuu 2020

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty		
Humanistinen tiedekunta		
Tekijä – Författare – Author		
Anni Mäkilammi		
Työn nimi – Arbetets titel – Title		
Maalareiden sisaret – Siskot suomalaisten naistaiteilijoiden taiteessa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa		
Oppiaine – Läroämne – Subject		
Taidehistoria		
Työn laji – Arbetets art – Level	Aika – Datum – Month and year	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages
Pro gradu -tutkielma	Huhtikuu 2020	66
Tiivistelmä – Referat – Abstract		
<p>Tutkielman aiheena ovat suomalaiset naistaiteilijat 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa. Tutkielmassa keskityn kuviin, joita Ellen Thesleff, Maria Wiik, Venny Soldan-Brofeldt ja Elin Danielson-Gambogi maalasivat käyttäen siskojaan malleinaan. Tutkielmassani lähestyn tutkimusaihetta maalausten lähitarkastelulla käyttäen aiheeseen liittyvää kirjallisuutta tukena ja taustana. Taustoituksessa luodaan katsaus ajan naiseen Suomessa ja Euroopassa yhteiskunnallisen aseman ja perhekäsityksen kautta, mutta lähinnä naistaiteilijoiden aseman näkökulmasta. Tutkielman pääaineisto ovat maalaukset itse, joita on 13. Analysoin niitä eri teemojen näkökulmista: siskot muotokuvassa, arkipäivän kuvat ja tyyppikuvat, moderni nainen, sekä mielikuvat ja moderni henkisyys. Teemat nousivat sekä teoksista itsestään, että taustakirjallisuuden kautta.</p> <p>Kahdessa ensimmäisessä teemassa erityisesti tutkin sitä, miten kuvat esittäytyvät perinteisinä muotokuvina verrattuna kuviin, joissa esitetään ennemmin tiettyyn luokkaan ja aikaan kuuluvaa naista yleisesti. Kolmannessa teemassa siirryn käsittelemään modernin naisen ajatusta. Maalausten tekoaikana naisen yhteiskunnallinen asema oli murroksessa. Osassa teoksista esimerkiksi esitetään naisen työskentelyä ammatissa ja modernia boheemia naista. Lopuksi käsittelen maalauksia, joissa on vahva henkisyys ja mielikuvitukseen liittyvä teema.</p> <p>Useimmiten nämä teokset liittyvät jotenkin karelianismiin ja symbolismiin. Tutkielmassa tulen siihen tulokseen, että biologisella siskoudella oli taiteilijoiden elämässä ja tuotannossa erityisasema. Biologisen siskouden merkitystä voi verrata niin sanottuun ajan naistaiteilijoiden väliseen ”maalarisiskouteen”. Monet taiteilijoista elivät naimattomina, ja asuivat suuren osan elämästään yhdessä siskonsa kanssa. Tästäkin syystä siskoja käytettiin paljon mallina. Teosanalyysissä samasta teoksesta löytyy eri teemojen alla eri näkökulmia. Samaa teosta voi usein esimerkiksi pitää sekä muotokuvana, että tyyppikuvana. Usein siskon muotokuvaa voi myös pitää kaksoismuotokuvana taiteilijasta itsestään. Poiskääntyminen, suljetut silmät ja arkisuus ovat toistuvia piirteitä. Useimmiten taiteilija keskittyy kasvoihin ja käsiin. Persoonan kuvaus ja henkilökohtaisuus vaikuttavat olleen poseeraamista ja idealisointia tärkeämpää.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords		
suomalaiset maalarit, naistaiteilija, Ellen Thesleff, Maria Wiik, Venny Soldan-Brofeldt, Elin Danielson-Gambogi, maalarisiskot, siskot, muotokuva, tyyppikuva, henkilökuva		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited		
Keskustakampanuksen kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

SISÄLLYS

1. Johdanto	1
1.2. Tutkimuskysymykset, aineisto ja tutkimuksen jaottelu	3
1.3. Menetelmät, metodit ja tärkein kirjallisuus	4
2. Suomalaisen naisen ja naistaiteilijan asema 1800- ja 1900-lukujen taitteessa kuvien taustalla.....	6
2.1. Nainen muutoksessa Suomessa ja Euroopassa.....	9
2.2. Naisen autonomia ja kansalaisoikeudet.....	10
2.3. Sivistyneistön perheihanteen muutoksia 1800-luvun toisella puoliskolla	12
2.4. Naistaiteilijat 1800- ja 1900-lukujen vaihteen Suomessa, perhe ja työelämä.....	16
2.5. Naistaiteilijoiden asema 1800-luvun lopulta lähtien.....	18
2.6. ”Maalarisisaret”.....	21
3. Siskojen kuvaus maalauksissa.....	24
3.1. Danielson-Gambogi, Soldan-Brofeldt, Thesleff, Wiik ja heidän siskonsa	28
3.1.1. Siskot muotokuvassa	33
3.1.2. Arkipäivän kuvat ja tyyppikuvat.....	41
3.1.3. Moderni nainen	46
3.1.4. Mielikuvitus ja moderni henkisyys	52
4. Johtopäätökset	60
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS.....	67
KUVALIITE	71

1. Johdanto

Pro gradu -tutkielmassani tutkin suomalaisia naistaiteilijoita ja heidän maalaamiaan kuvia, joissa mallina on toiminut taiteilijan oma sisko. Alustavan taustatutkimuksen jälkeen tulin siihen tulokseen, että miestaiteilijoiden ja heille henkilökohtaisesta elämästä tärkeiden naismallien suhteita 1800-1900-lukujen vaihteen kaudella on tutkittu jo aikaisemmin melko kattavasti. Minua alkoi kiinnostaa enemmän 1800-luvun loppupuolen ja 1900-luvun alun naistaiteilijoiden tekemä kuvataide, jossa he ovat käyttäneet malleina perheenjäseniään. Selkeyden takia rajasin aiheen siskokuvaan, ja ajallisesti noin 1880-luvulta 1900-luvun alkuvuosiin. Tutkimus on jatkokartoitusta suomalaisen taiteen alueelta, jota on tutkittu jo aikaisemminkin. Miestaiteilijoiden suhdetta naismalleihin, etenkin heidän vaimoihinsa, on käsitelty useissa tutkimuksissa. Itse tutkin kandidaatin tutkielmassani itävaltalaisen kuvataiteilijan Egon Schielen elämänkumppanistaan Wally Neutzilista ja vaimostaan Edith Schielestä maalaamia kuvia, sekä heidän keskinäisiä suhteitaan. Kandidaattitutkielmani taustoituksessa tutkin yleisemmin naista kuvataiteen aiheena ja toisaalta muotokuvan määrittelyn problematiikkaa. Halusin jatkaa näiden aiheiden parissa, kuitenkin tällä kertaa keskittyen naisiin erityisesti suomalaisen taiteen kentällä, niin malleina kuin taiteen tekijöinä. Suomalaisen naisen yhteiskunnallinen asema liittyy tähän, sekä perhesuhteita koskeva tutkimus. Tutkielmassa tarkastelen siskoutta ja perhettä kuitenkin ainoastaan tutkielman kannalta olennaisesti, ja suurimmaksi osaksi tärkeimmästä kirjallisuudesta nousevien näkökulmien kautta. En ole tehnyt yleisempää selvitystä sisaruuteen liittyvästä tutkimuksesta.

Taiteilijoiden siskot teosten aiheina valikoituivat aineistokseni senkin takia, että minulla on itselläni hyvin läheinen suhde pikkusiskoni kanssa. Minulla ja siskollani on sama isä ja eri äidit, joten emme ole kasvaneet yhdessä. Meistä on tullut läheisempiä siinä vaiheessa, kun olen itse ollut jo aikuinen ja siskoni on ollut aikuisuuden kynnyksellä. Tämän takia meillä on erilainen suhde verrattuna sisaruksiin, jotka ovat kasvaneet yhdessä. Minä en käynyt läpi esimerkiksi murrosikää saman katon alla siskoni kanssa, emmekä ole riidelleet ikinä juuri ollenkaan. Olen aina ollut utelias siitä, miten erilainen elämäkokemus ja välillämme oleva vuorovaikutus olisi saattanut olla, jos olisimme kasvaneet yhdessä perinteisenä pidetyssä ydinperheessä. Minulla on myös veljiä, joilla on eri äidit, mutta heidät olen tavannut vasta niin myöhäisessä vaiheessa, että yhteinen historiamme on melko lyhyt.

Päädyin tutkimaan juuri siskoja ja heidän välisiä suhteitaan siksikin, että tutkielma koskee ajankohtaa, jolloin naisen rooli yhteiskunnassa oli murroksessa. Ajalliseen kontekstiin liittyy kysymys siitä, miten tutkielmassa tarkastellut teokset voidaan suhteuttaa ajalle Suomessa tyypilliseen suomalaiseen nationalismiin ja kansallisuuden rakentamisen projektiin. Osa naistaiteilijoista oli mukana naisasialiikkeessä, mutta nationalismi tuntui jäävän heidän osaltaan pienemmälle huomiolle. Toisaalta osa naistaiteilijoista koki juuri ”naistaiteilijuuteen” samastumisen kaukaisena ja halusivat tulla nähdyksi ”taiteilijoina”, jotka ovat yhdenvertaisia ja samaa ryhmää miestaiteilijoiden kanssa. Esimerkiksi naistaiteilijoiden erillisnäyttelyiden järjestäminen Ateneumissa vuosina 1905 ja 1908 vaikutti synnyttäneen ristiriitaisia tunteita niin lehdistössä kuin taiteilijoissa itsessään. Naisen yhteiskunnallista asemaa ja ajan perhekäsityksiä suomalaisessa ja eurooppalaisessa kontekstissa on tässä tutkielmassa valotettu tutkielman kannalta olennaisesti, joten yleistä esitystä näistä aiheista en ole kirjoittanut.

Joissain tapauksissa tutkielmassa käsiteltyt taiteilijat ja heidän siskonsa ovat saattaneet tehdä keskenään hyvin erilaisia elämänvalintoja. Nämä valinnat ovat vaikuttaneet siihen, miten heidät on nähty naisen roolissa. Osa taiteilijoiden siskoista valitsi luovan ammatin ja pysyi naimattomana, osa valitsi perinteisemmän roolin äitinä ja vaimona. Jälkimmäistä pidettiin yleisemmin hyväksyttynä valintana tutkielman tarkasteluajankohtana. Työn ja naimattomuuden valitsemista oudoksuttiin.

Koska suuri osa tunnetuista 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa uraansa luoneista suomalaisista naistaiteilijoista eli naimattomina, suhteet vanhempiin ja sisaruksiin korostuivat. Naistaiteilijat usein asuivat suuren osan elämästään yhdessä vanhempiensa ja sisarustensa kanssa. On vain luonnollista, että lähipiiriin kuuluneita henkilöitä käytettiin myös malleina. Toinen syy perheenjäsenten käyttämiseen malleina niin kutsutuissa vapaita aiheita kuvaavissa teoksissa, eli ei esimerkiksi tilausmuotokuvissa, olivat varmasti taloudelliset syyt. Ammattimallien käyttäminen oli kallista. Tämä oli todellisuutta miestaiteilijoillekin, mutta naistaiteilijoiden kohdalla tämä korostui. Haluan tutkia sitä, miten edellä mainitut seikat ovat saattaneet vaikuttaa teosten kuvaustapaan ja aiheisiin. Siskoja on kuvattu esimerkiksi askareiden parissa ja arkisissa tilanteissa. Arkisten tilanteiden kuvaamiseen liittyy työnteon kuvaus ja epätyypilliset asennot, pois kääntyminen ja toiminnallisuus. Teoksiin on vaikuttanut varmasti myös taiteilijan ja mallin hyvin erityinen suhde. Harvoin taiteilijan ja mallin suhde on niin pitkäkestoinen ja henkilökohtainen, kuin taiteilijan ja siskon välinen suhde.

Taidehistorioitsija Riitta Konttinen on tutkinut paljon aikakauden suomalaisia naistaiteilijoita ja kirjoittanut aiheesta useita teoksia. Usein kuitenkin sekä hän, että monet muut tutkijat ovat keskittyneet naistaiteilijoiden keskinäisiin suhteisiin ja sitä kautta niin sanottuihin ”maalarisisariin”. Konttisen teoksista löytyy taustaa itse taiteilijoihin, teoksiin ja ”maalarisisaruuuteen”. ”Maalarisisaruutta” käsittelen tutkielmassa toisenlaisen sisaruuden ilmiönä verrattuna biologiseen sisaruuteen. ”Maalarisisarilla” Konttinen tarkoittaa melko yhtenäistä suomalaisten naistaiteilijoiden rintamaa, jota voi hänen mielestään pitää ensimmäisenä varsinaisesti ammattimaisena suomalaisten naistaiteilijoiden ryhmänä. Suurta osaa näistä taiteilijoista yhdistivät opinnot Taideyhdistyksen piirustuskoulussa Helsingissä, sekä oleskelu Ranskassa 1880-luvulla. Yhteneväisyyttä Konttinen näkee muun muassa taiteilijoiden teosten aihepiireissä ja ammatillisissa päämäärissä. Tärkeimmäksi Konttinen kuitenkin nostaa taiteilijoiden tiiviin yhteydenpidon toisiinsa.¹ Tämän näkökulman aikaisemmassa tutkimuksessa näkee siinäkin, että silloin, kun Järvenpää-talossa järjestettiin ”Taiteilijasisaria” niminen näyttely 1994, vaikuttivat ”maalarisiskot”, eivätkä taiteilijoiden biologiset siskot, olleen näyttelyn pääsisältönä. Mielestäni näkökulmani taiteilijoiden perhesuhteisiin, ja nimenomaan suhteisiin biologisiin siskoihinsa on tuoreempi katsantokanta, joka ansaitsee lisää huomiota. Tutkielmassani tutkin eri taiteilijoiden tekemiä siskokuvia ja teen tulkintoja niistä kootusti.

1.2. Tutkimuskysymykset, aineisto ja tutkimuksen jaottelu

Tutkielmassani vastaan seuraaviin kysymyksiin. Kysymykset ovat nousseet sekä aineistosta, eli varsinaisista maalauksista, sekä kirjallisuudesta, jonka avulla olen tulkinnut maalauksia.

Miten naistaiteilijan ja siskon suhde näkyy teoksissa? Onko toistuvia erityispiirteitä ja jos on, niin minkälaisia?

Miten teokset osoittautuvat muotokuvina, ja toisaalta miten tietyn ajan suomalaisen naisen kuvauksina? Miten suomalaisen naisen muuttuva yhteiskunnallinen asema tulee ilmi, jos se tulee ilmi?

¹ Konttinen R. 1987, 124-127.

Olen valinnut kuvalliseksi aineistokseni neljän naistaiteilijan, Maria Wiikin (1853-1928), Elin Danielson-Gambogin (1861-1919), Ellen Thesleffin (1869-1954) ja Venny Soldan-Brofeldtin (1863-1945), siskoistaan tekemiä teoksia.² Pääaineistoon teoksia valikoitui 13 kappaletta.

Tutkimuksessa pohdin naisen yhteiskunnallista asemaa ja naista kuvataiteen aiheena suomalaisessa taiteessa. Käsittelytapa on kuva-analyysi kirjallisuudesta nousevien avainkäsitteiden ja kuvien lähiluennan kautta.

Taustoitusluvussa 2 selvitän tutkielman kontekstia. Kontekstissa kerron naisten yhteiskunnallisesta asemasta 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun Euroopassa, ajan tyypillisestä perhe- ja naiskäsityksestä, sekä naistaiteilijoiden asemasta. Luvussa 3 kirjoitan käsittelemieni naistaiteilijoiden suhteista siskoihinsa. Lisäksi jaottelen käsittelykappalet teemoittain. Teemat nousevat sekä taustakirjallisuudesta, että toistuvista piirteistä itse teoksissa. Tutkielman lopussa luku 4 koskee käsittelykappaleista nousseita johtopäätöksiä.

1.3. Menetelmät, metodit ja tärkein kirjallisuus

Aloitin tutkielman tekemisen etsimällä sopivia teoksia analyysia varten ja tutustumalla taustakirjallisuuteen. Kirjallisuuden kautta tutustuin taiteilijoihin, teoksiin sekä tutkielman kannalta olennaisiin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun ilmiöihin, ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen Suomessa ja Euroopassa. Tutkielman kannalta olennaiset avainkäsitteet nousivat esille kirjallisuuden kautta. Tämän prosessin jälkeen keskityin teosanalyysiin, joka on tutkielman tärkein osa. Taustoituksen ja avainkäsitteiden tuella tulkitsin teoksia. Olen kiinnittänyt erityistä huomiota toistuviin kuvaustapoihin, asentoihin ja eleisiin, värinkäyttöön ja jonkin verran myös teoksissa ilmi tulevaan symboliikkaan. Analyysi on melko vapaata, ja olen pyrkinyt tekemään rinnastuksia ja löytämään yhteyksiä eri taiteilijoiden tekemistä siskokuvauksista. Olen palannut yhä uudestaan kirjallisuuden pariin myös kirjoitusprosessin aikana.

Tutkimusmenetelmäni lähiluennallinen tulkinnallisuus lähestyy hermeneuttista metodologiaa. Sosiologi Turo-Kimmo Lehtonen on väitöskirjassaan kuvaillut tällaista hermeneuttista kehää

² Konttinen R. 2010, 118, 170, 198, 216.

aineiston tutkimisen, kirjallisuuden lukemisen ja kirjoittamisen väliseksi edestakaiseksi liikkeeksi.³ Toisaalta olen käyttänyt myös kulttuuriteoreetikko Mieke Balin muotoilemaa käsittemetodologiaa, jolloin metodia tärkeämmäksi nousevat teoreettisen viitekehyksen kirjallisuudesta nostetut käsitteet, jotka täsmennän oman tutkielmani kannalta selkeämmiksi. Tutkielman kannalta täsmennettyjä käsitteitä käytän sitten kuva-analyysissä hyväksi, ja tätä kautta syntyvät johtopäätökset. Bal on tutkimuksissaan käyttänyt myös menetelmää, jossa hän on tarkastellut samoja taideteoksia eri teemojen näkökulmista. Eri teemojen alla hän on kiinnittänyt huomiota teosten eri yksityiskohtiin ja luonteisiin. Välillä tutkimustapa luo jännitteitä havaintojen välille, mutta erilaiset tulokset eivät välttämättä ole ristiriidassa keskenään. Myös tämä Balin tutkimusmenetelmä on samantyyppinen, kuin mitä olen käyttänyt tässä tutkielmassa.⁴

Suomalaisia naistaiteilijoita koskevaan aikaisempaan tutkimukseen liittyen on mielenkiintoista, että esimerkiksi sekä Riitta Konttinen Venny Soldan-Brofeldtia koskevassa teoksessaan, että Hanna-Reetta Schreck Ellen Thesleffiä koskevassa teoksessaan, päättävät käyttää taiteilijoista etunimeä. Molemmat myös käsittelevät ratkaisua teosten johdantokappaleissa ja myöntävät ratkaisun ristiriitaisuuden. Tieteellisessä kirjoittamisessa on perinteistä käyttää taiteilijoista koko nimeä tai pelkkää sukunimeä. On vaikeaa kuvitella, että vastaavanlaiseen ratkaisuun päädyttäisiin miestaiteilijan kohdalla. Molemmat kirjoittajat kertovat päätyneensä ratkaisuun, koska tutkimuksen kohteena ollut taiteilija on alkanut tuntua niin tutulta aineistoon tutustumisen kautta.⁵ Ehkä jollain tavalla edelleen tuntuu, että miestaiteilija pitää enemmän etäisyyttä yleisöönsä, ja myös yleisö kunnioittavaa etäisyyttä miestaiteilijaan. Itsekin käytän välillä etunimiä selkeyden kannalta. Luonnollisesti useimmilla taiteilija ja sisko pareista on sama sukunimi. Näkökulmaani kuuluu myös feministinen taidehistorian tutkimus. Mieke Balin lisäksi esimerkiksi Lynda Nead ja Griselda Pollock ovat tutkineet naisrepresentaatioita kuvataiteessa kriittisestä näkökulmasta.

Tutkielman kannalta olennaiset avainkäsitteet liittyvät muotokuvan määrittelyyn erityisesti Tutta Palinin muotoilemien rajoitusten kautta. Muotokuvalla vaihtoehtoinen käsite on henkilökuva tai tyyppikuva. Käytän tutkielmassa molempia termejä. Muotokuvan määrittelystä Tutta Palin on kirjoittanut seuraavaa: ”Muotokuvan perusmääritelmänä voidaan

³ Lehtonen T-K. 1999, 36.

⁴ Bal 2006; Ijäs, M., Kuusamo, A. & Niemelä, R. 2010.

⁵ Konttinen R. 1996, 7-11; Schreck 2017, 16.

pitää periaatetta, jolla se erotetaan henkilökuvasta: muotokuva esittää tiettyä, yksilöityä henkilöä tai henkilöryhmää, kun taas henkilökuvassa mallin erityisyys tai henkilöllisyys ei ole olennaista.” Palinin mukaan muotokuvaksi luokiteltavuus myös edellyttää sitä, että mallin kasvot ovat tunnistettavissa, ja ne on yksityiskohtaisesti maalattu. Miljöömuotokuvaan kuuluu mallin sijoittaminen toimintaympäristöönsä. Henkilö- tai tyyppikuva eroaa näistä siinä, että mallin henkilöllisyys ei ole teoksessa olennaista. Maalaus siis kuvaa yleisesti tietyn ajan, paikan ja yhteiskuntaluokan naista.⁶

2. Suomalaisen naisen ja naistaiteilijan asema 1800- ja 1900-lukujen taitteessa kuvien taustalla

Se, miksi suomalaiset naistaiteilijat maalasivat siskojaan ja ylipäättään naisia niin paljon, liittyy kiinteästi naistaiteilijan yleiseen asemaan yhteiskunnassa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Naisen asema oli muutoksessa, joka vaikutti siihen, minkälaisia naiskuvauksia taiteilijat, erityisesti naistaiteilijat, tekivät. Naistaiteilijat saivat kyllä apurahoja esimerkiksi opiskeluun Pariisissa, mutta Riitta Konttisen mukaan ajan ilmapiiri ei mieltänyt vielä naisten taideopintoja ammatilliseksi kouluttautumiseksi, joten naisilta veloitettiin opinnoista miehiä enemmän. Sukupuolten välisen tasa-arvon puute taiteellisilla aloilla oli normi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Pariisissa saatettiin veloittaa esimerkiksi Académie Julianissa naisilta kaksin verroin miesopiskelijoihin verrattuna. Samalla naistaiteilijoille tarjottiin puolet vähemmän opetusta. Suomalaisten naistaiteilijoiden saamat apurahat olivat myös useimmiten miehiä pienempiä, vaikka naisapurahansaajien määrä kasvoi huomattavasti, kun heitä oli 1870-luvulla 26 %, ja 1880-luvulla jo 42 % apurahan saajista. Suomessa mahdollisuudet ammattitaiteilijana toimimiseen taloudellisesti kannattavasti olivat melko niukat miehillekin, ja naisilla taloudelliset vaikeudet korostuivat. Tilaustyöt menivät helpommin tunnetuille miestaiteilijoille, ja vapaita aiheita saattoi olla hankalaa saada myydyksi. Taloudelliset syyt lienevät vaikuttaneen siihenkin, miksi monet naistaiteilijoista asuivat perheenjäsentensä, eli yleensä sisarusten ja vanhempien, kanssa suuren osan elämänsä.⁷

Taiteilijan persoonaan, siten miten suuri osa ihmisistä taiteilijaneron hahmon edelleen käsittää, keskittyy Diana L. Millerin mukaan lähinnä perinteisesti maskuliinisina pidettyjä

⁶ Palin 2004, 14-15, 77-101.

⁷ Konttinen R. 1987, 124-126; Konttinen R. 2010, 112,115; Miller 2016, 119.

piirteitä. Miller, joka on kirjoittanut sukupuolesta suhteessa taiteilija-arkkityyppiin sosiologisesta näkökulmasta, on sitä mieltä, että taiteen laadullisessa arvottamisessa suositaan miesten tekemää taidetta. Lisäksi hän huomauttaa, että taiteella itsensä elättämiseen liittyy sosiaalisia taitoja, joita yleensä pidetään hyväksyttävämpinä miehille kuin naisille, kuten riskinotto ja itsekorostus. Naistaiteilijoiden kohdalla heidän mahdollinen menestyksensä selitetään usein erityisillä elämäntilanteilla, kuten lapsettomuudella ja sallivalla kasvatuksella, tai maskuliinisina pidetyillä piirteillä, kuten päättäväisyys ja ammatillinen kunnianhimo. Näitä piirteitä naisessa saatetaan myös paheksua julkisuudessa. Millerin esille tuomat asiat on helppo huomata esimerkiksi 1900-luvun alun lehtikirjoittelussa Suomessa. Vuosina 1905 ja 1908 Ateneumissa järjestettiin ensimmäiset suomalaisiin naistaiteilijoihin keskittyneet näyttelyt, joihin liittyvä kirjoittelu oli usein hyvin alentuvaa ja vähättelevää. Miller viittaa taidehistorioitsija Linda Nochliniin, jonka mukaan perinteisesti naisia on pyritty ohjaamaan pois yhdelle asialle omistautumisesta. Sen sijaan naisen tulisi omata suhteelliset taidot useammasta naiselle soveltuvaksi katsotusta asiasta. Uskonto oli ehkä ainoa asia, jolle omistautuminen katsottiin naiselle sopivaksi. Taiteelle ammattimaisella kunnianhimolla omistautuvaa naista vieroksuttiin. Perinteisesti on katsottu, että taiteilijaneron tulee keskittyä taiteeseensa, mutta tämä olisi vain miehelle sopivaa.⁸

Riitta Konttinen on kirjoittanut siitä, olisiko naistaiteilijan ikään kuin pitänyt pyrkiä muuttumaan mieheksi pystyäkseen istumaan paremmin taiteilijan rooliin 1800-luvun Suomessa. Hän toki lisää, että yleensä suomalaiset naistaiteilijat toimivat hyvin pitkälle sukupuolelleen sallittujen keinojen puitteissa. Vielä 1800-luvun puolivälissä tämä tarkoitti sitä, että naisen oli miltei mahdotonta elättää itsensä taidetta tekemällä. Lisäksi naistaiteilijat tekivät paljon kopioita ja keskittyivät niin sanottuihin pieniin aiheisiin, joita pidettiin naisille sopivina. ”Pieninä aiheina” voi pitää kodin piiriin liittyviä kuvia, sekä maisemia. Usein myös teosten fyysinen koko oli pieni. Näiden aiheiden ulkopuolelle jäivät esimerkiksi historialliset ja uskonnolliset aiheet, joiden katsottiin soveltuvan paremmin miestaiteilijoille. Kuitenkin osa 1800-luvun lopun naistaiteilijoista teki myös historia-aiheita ja esimerkiksi alttaritauluja.⁹

Naistaiteilijoiden taloudellinen ja arvostuksellinen asema parani 1800-luvun loppua kohti ja he alkoivat erottautua muillakin tavoin rohkeammin. Ellen Thesleff esimerkiksi erottautui perinteisestä naiskuvasta yhdessä vaiheessa uraansa pitämällä lyhyitä hiuksia ja käyttämällä

⁸ Miller 2016, 119-121.

⁹ Konttinen R. 2010, 29, 45.

housuja ainakin kesänvietossa Ruoveden Murolessa.¹⁰ Monet muutkin ajan naistaiteilijat erottautuivat siitä, mitä pidettiin naisille sopivana, niin ulkonäöllisesti, kuin sosiaalisessa käyttäytymisessä.

Sen tähden, että naisten on ollut vaikeaa pystyä yhdistämään perhe-elämää ja perinteistä naisroolia taiteilijan identiteettiin, monet menestyneet naistaiteilijat ovat etenkin varhaisemmassa ammattimaisten naistaiteilijoiden vaiheessa tarkoituksella pidättäytyneet lasten hankkimisesta ja kasvatuksesta. Naisten luonteenpiirteisiin ja luonnollisiin suuntautumisiin on katsottu kuuluvan toisten tarpeista huolehtiminen, usein uhrautuvaisuuteen asti. Sellainen nainen, joka sivuuttaa muiden tarpeista huolehtimisen keskittyäkseen taiteen luomiseen, on Millerin mukaan tällaisessa ajattelutavassa ollut itsekäs ja vaarallinenkin.¹¹

Naistaiteilijoita on ollut olemassa kautta historian, vaikkakin miehiä vähemmän ja ammatillisesti suhteellisen vähän aikaa. Suomessa useista naistaiteilijoista tuli jopa melko kuuluisia, ja heitä arvostetaan nykyään aikansa miestaiteilijoiden rinnalla. Kuitenkin ympäri maailmaa naistaiteilijoiden arvostus on yleisesti vähäisempää ja paljon harvinaisempaa verrattuna mieskollegoihin. Mistä tämä johtuu? Miller tarjoaa yhdeksi selitykseksi sen, että usein miestaiteilijoiden perhe ja suku todennäköisemmin säilyttävät teokset ja järjestävät niitä esitteleviä näyttelyitä. Lisäksi, kuten edellä on mainittu, hän on sitä mieltä, että taiteilijan persoonaan ja ammatillisiin taitoihin liitetään piirteitä ja tehtäviä, joita saatetaan edelleenkin pitää enemmän maskuliinisina ja naisille sopimattomina. Miller myös palaa ajatukseen, joka oli etenkin 1800-luvun lopussa vallalla Suomessakin, eli että taideteollisuus soveltui naisille korkeataidetta paremmin.¹²

Miller nostaa mielenkiintoisena yksityiskohtana esille sen, että vaikka suurinta osaa taiteellisista ja luovista ammateista pidetään ensinnä maskuliinisina ja miehille paremmin soveltuvina, on olemassa yksi luova ammatti, jota pidetään ensisijaisesti feminiinisenä: malli.¹³ Toki mallinuraa pidetään nykyäänkään hädin tuskin luovana ammattina. 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kuvataiteen malleja ei pidetty luovina yksilöinä lainkaan, vaan

¹⁰ Schreck 2017, 19, 137.

¹¹ Miller 2016, 124.

¹² Miller 2016, 123-127.

¹³ Miller 2016, 128.

(mies)taiteilijaneron maalauskaanalle vangitsemina objekteina ja usein myös mieskatsojan katsetta varten, ei naiskatsojan. Sen sijaan, että naismalleja olisi arvostettu tärkeänä osana taideprosessia, heitä todennäköisemmin pidettiin moraaliltaan löyhinä ja helposti ylenkatsottavina naisina.¹⁴ Tämä ajattelutapa on tutkielman kannalta mielenkiintoinen. On syytä pohtia, onko suhtautuminen naismalleihin vaikuttanut siihen, kuinka tarkastelemani taiteilijat kuvasivat siskojaan, verrattuna muihin heidän tekemiinsä naiskuvauksiin.

2.1. Nainen muutoksessa Suomessa ja Euroopassa

Naiseuteen ja perhe-elämään liittyvät arvot ja normit olivat 1800-luvulla vielä melko jäykkiä ennen vuosisadan lopulla kiihtynyttä naisasialiikkeen suosion nousua. Muun muassa suomalainen kulttuurihistorioitsija Hanna Elomaa ja saksalainen historioitsija Gisela Bock ovat tutkineet aihetta Euroopan kontekstissa, ja nostaen yhdeksi esimerkiksi Iso-Britannian. Iso-Britannian kohdalla puhutaan viktoriaanisesta aikakaudesta. Termiin kuitenkin liittyy ristiriita, sillä vaikka kuningatar Viktoria julkisesti puhui perinteisten arvojen puolesta, yksityisessä elämässään hänen persoonansa ei varsinaisesti istunut perinteiseen naiskuvaan aivan yhtä hyvin. Niin Iso-Britanniassa kuin muuallakin Euroopassa 1800-luvun aikana koti ja taloudenpito sekä lapset määrittivät hyvin pitkälle naisten elämää ja elinpiiriä. Tämä siitäkin huolimatta, että naisten kouluttautuminen yleistyi vuosisadan mittaan. Mitä useimmiten kouluttautuminen ylempien luokkien naisten keskuudessa kuitenkin loppui avioliiton myötä. Yläluokkaisten tyttöjen kouluttautuminen ennen 1800-luvun loppua oli myös valtaosin ”salonkikoulutusta”, jossa rikkaampien perheiden työt oppivat heille soveliaaksi katsottuja tietoja ja taitoja – ei ammatillista kouluttautumista. Niin sanotun salonkikoulutuksen päämääränä oli opettaa tytöille taitoja, joita pidettiin vaimoille ja äideille sopivina. Naisen ei kuitenkaan ollut sopivaa olla turhan sivistynyt, varsinkaan naisille soveltumattomilla aloilla. Naisten kouluttautumisen yleistymisestä huolimatta ylemmissä yhteiskuntaluokissa työväenluokan naisten elinolot olivat usein melko surkeat Euroopassa jopa pitkälle 1900-luvulle saakka.¹⁵

Ennen varsinaisen naisliikkeen suosion nousua 1800-luvun loppupuolella, avioliiton ja erityisesti naisten köyhyyden kritisointia tapahtui kirjallisuudessa ja lehtikirjoittelussa jo 1800-

¹⁴ Nead 1992, 49-51.

¹⁵ Bock 2002, 93-97; Elomaa 1997, 209-211.

luvun ensimmäisellä puoliskolla. Diana L. Miller huomauttaa, että naistaiteilijoita ilmestyi aikaisemmin enemmän kirjallisuuden alalta, koska sekä kirjoittamista, että lukemista pystyi harjoittamaan kodin turvassa, ja siksi sitä pidettiin naisille soveliaampana¹⁶. Gisela Bock nostaa esille lukuisia esimerkkejä naiskirjailijoista Euroopan eri kielialueilta, jotka käsitelivät naiseuteen liittyviä yhteiskunnallisia kysymyksiä teoksissaan. Osa näistä äänistä alkoi jopa esittää jo toiveita tai vaatimuksia naisten poliittisen aseman tasa-arvosta. Vielä tässä vaiheessa katsottiin, että mies edustaa myös hänen ”alaisuudessaan” olevia naisia, kuten vaimoa, siskoja ja tyttäriä. Monet naiskirjailijoista, kuten ranskalainen George Sand, olivat kuitenkin sitä mieltä, että aika ei ollut vielä kypsä poliittiselle sukupuolitaso-arvolle. Ensin tuli pitää huolta naisten koulutusmahdollisuuksista ja saavuttaa yhtäläiset oikeudet naisille avioliiton sisällä. Euroopassa oli suuri ero naimisissa olevien ja naimattomien naisten aseman välillä. Usein naimattomilla naisilla oli enemmän vapauksia, kuin naimisissa olevilla. Silti samalla jos oli työtätekevä alempaan yhteiskuntaluokkaan kuuluva nainen, Bockin mukaan saattoi olla ettei tällaista ihmistä pidetty enää naisena lainkaan.¹⁷

Hyväntekeväisyys oli monille keski- ja yläluokan naisille ensimmäinen askel kohti naisaktivismia ja sosiaalityön tekemistä. Tähän kuului esimerkiksi köyhäintaloissa vierailu. Monilla uskonto näytteli tärkeää roolia siinä, miksi hyväntekeväisyyteen ryhdyttiin. Hyväntekeväisyystyö ei ollut ilman omia ongelmiaan. Usein se korosti kuilua eri yhteiskuntaluokkiin kuuluvien naisten välillä, ja tarjosi köyhyyteen väliaikaisia helpotuksia, eikä pysyviä ratkaisuja köyhyyden poistamiseksi. Suomessa esimerkiksi raittiusliike raivasi tietä myöhemmille naisasialiikkeille. Raittiusliike vastusti etenkin miesten alkoholinkulutusta ja siihen liittyvää naisiin kohdistuvaa ahdistelua ja väkivaltaa. Niin Suomessa, kuin muuallakin, hyväntekeväisyys- ja muihin yhteiskunnan parantamiseen tähtääviin liikkeisiin kuuluminen usein kävi käsi kädessä intellektualismin kanssa. Liikkeet ja niihin kuuluminen myötävaikuttivat naisten yhteiskunnallisessa vaikuttamisessa aktivoitumiseen ja itsensä kehittämiseen.¹⁸

2.2. Naisen autonomia ja kansalaisoikeudet

¹⁶ Miller 2016, 127.

¹⁷ Bock 2002, 108-112.

¹⁸ Bock 2002, 111-116.

Naisten äänioikeuden saavuttamisen kysymys ja naisasialiike olivat tärkeä osa yhteiskunnallisesti valvutuneiden, yleensä koulutettujen, naisten elämää 1800-luvun lopun Euroopassa. Äänioikeuden saavuttaminen liittyi laajemminkin naisen asemaan autonomisena ja poliittisena kansalaisena oikeuksineen ja velvollisuuksineen. Monet suomalaisista ammattimaisista naistaiteilijoista olivat osa naisasialiikettä, mutta tokikaan eivät kaikki. Osa naistaiteilijoista koki hyvin ongelmallisena *naistaiteilijaksi* leimautumisen, joten he pyrkivät väistämään sukupuoleen liittyvän erottautumisen.¹⁹ Suomalaisten naistaiteilijoiden ammatillistuminen 1800-luvun loppupuolella oli yksi seuraus naisen aseman hitaasta muutoksesta. Ensinnä naisen oli mahdollista valita taiteilijan ammatti, jos perheellä oli tarpeeksi varakkuutta. Seuraavaksi myös niiden naisten, jotka eivät olleet varakkaasta perheestä, oli mahdollista saada elanto taiteesta, vaikka tuo elanto oli usein melko pieni. Tässä kehityksessä kansalaisoikeudet ja äänioikeuden saavuttaminen olivat tärkeimmät askeleet.

Äänioikeusasia liittyi paitsi laajemminkin naisasialiikkeeseen ja naisten oikeuksiin, se oli myös osa Euroopan demokratisoitumisen prosessia. Äänioikeus oli väline naisasialiikkeen kamppailussa niin kansalais-, poliittisten- kuin sosiaalistenkin oikeuksien saavuttamiseksi. Sen lisäksi, että naiset suljettiin poliittisen vaikuttamisen ulkopuolelle, myös esimerkiksi sosiaaliturva oli yleisesti Euroopassa naisille heikompi etenkin ennen ensimmäistä maailmansotaa. Monet naiset, varsinkin tehdastyöläistä ylemmässä asemassa olevat, joutuivat jättämään työpaikkansa avioituessaan. Naisasialiike yhtenäistyi ja voimistui yli rajojen 1800-luvun lopulla, ja Gisela Bock kuvaakin ajan feminististä kirjoittelua sotaishiksi. Ensimmäisen maailmansodan syttyminen kuitenkin pysäytti naisasialiikkeen etenemisen. Nationalismia ja sotaponnistuksia pidettiin äänioikeuden puolesta kamppailemista tärkeämpinä.²⁰

1800-luvun lopun feministit haastoivat aikaisemman käsityksen siitä, että miehen katsottiin edustavan myös hänen ”alaisuudessaan” olevia naisia, kuten esimerkiksi vaimoa. Tämän päivän näkökulmasta on selvää, että tällainen naisen holhokkiasema ei toimi. Samoin tämä osoittautui toimimattomaksi muidenkin yhteiskuntaryhmien kohdalla tuona aikana, kuten päätöksenteon ulkopuolelle jättäminen rodun tai sosiaalisen luokan perusteella, mitä harjoitettiin yhtä lailla. Etenkin Iso-Britanniassa 1800-luvun lopun naisasianaiset käyttivät usein poliittisen tasa-arvon vastustajien omia argumentteja heitä vastaan. Vastustajat olivat usein sitä mieltä, että naiset eivät ole kykeneviä poliittiseen päätöksentekoon tunteellisten

¹⁹ Bock 2002, 153-155; Konttinen R. 2000, 107-110.

²⁰ Bock 2002, 138-144, 156-159.

ominaisuuksien ja äidillisten velvoitteiden takia. Suffragetit korostivat myös miesten ja naisten eroja, mutta eivät tarkoittaneet sillä, että perinteiset sukupuoliroolit tulisi hyväksyä, vaan että feminiinisiä piirteitä pitäisi tuoda kodin piiristä myös politiikan areenalle. Ajan naisasianaisten logiikan mukaan tasa-arvo ja sukupuolten erilaisten piirteiden hyväksyminen on mahdollista sovittaa toisiinsa, mutta tasa-arvo toisen sukupuolen ollessa alistussuhteessa ei ole mahdollista.²¹

Naiset otettiin Bockin mukaan ensimmäisenä mukaan poliittiseen toimintaan sellaisilla maantieteellisillä alueilla, joissa ei ollut kovin suuria eroja eri yhteiskuntaluokkien välillä ainakaan valkoisten keskuudessa, ja joissa usein raittiusliikkeellä oli paljon vaikutusvaltaa. Tämä päti esimerkiksi Suomen kohdalla. Yleinen ja yhtäläinen äänioikeus saavutettiin kuitenkin eri aikoina monissa maissa ympäri Eurooppaa, kun Suomessa molemmat toteutettiin yhtä aikaa. Miesten äänioikeus yhteiskuntaluokkaan katsomatta saavutettiin yleensä aikaisemmin, ja joissain maissa kuten Sveitsissä, huomattavasti aikaisemmin, kuin naisten äänioikeus. Tietyissä maissa sosialistiset ja liberaalit puolueet saattoivat pitää ajatusta naisten äänioikeudesta porvarillisena ja esteenä työläisten(miesten) äänioikeuden saavuttamiselle, ja siksi sukupuolten tasa-arvo äänioikeusasiassa viivästyi. Monissa paikoissa Euroopassa naisten äänioikeus saavutettiin vähitellen. Ensinnä se myönnettiin usein koulutetuille naisille, vaimoille, äideille sekä sodassa kaatuneiden sotilaiden leskille. Naimattomat ja alempiin yhteiskuntaluokkiin kuuluvat naiset joutuivat odottamaan vielä pitempään.²² Toisaalta siis naimattomilla naisilla oli riippumattomampi asema siinä, että ainakin osalla heistä oli enemmän mahdollisuuksia kouluttautua ja työskennellä, kun taas vaimojen ja äitien paikan katsottiin olevan kotona. Toisaalta avioliitto ja äiteys saattoi olla avain mahdollisuuteen osallistua poliittiseen päätöksentekoon naimattomia kanssasisaria aikaisemmin. Monet tutkielman naistaiteilijoista valitsivat tämän takia ennemmin naimattomuuden, ja sen kautta suuremmat mahdollisuudet koulutukseen ja työskentelyyn.

2.3. Sivistyneistön perheihanteen muutoksia 1800-luvun toisella puoliskolla

Kuten jo aikaisemmin on todettu, vielä 1800-luvulla naisia koskevat yhteiskunnalliset normit olivat melko jäykkiä suurimman osan vuosisataa. Kuitenkin avioliittoa ja perhettä koskevat

²¹ Bock 2002, 137-142.

²² Bock 2002, 145-154.

käsitykset alkoivat muuttua pikku hiljaa, mikä osaltaan vaikutti naisen muuttuvaan yhteiskunnalliseen asemaan. Esimerkiksi rakkausavioliitot sukujen välillä sovittavien järkiavioliittojen sijaan yleistyivät. Rakkausavioliittoakaan ei kuitenkaan yleisesti katsottu soveliaaksi eri yhteiskuntaluokkiin kuuluvien ihmisten välillä, ja ylipäättään avioliittoa ja perheen perustamista pidettiin edelleen naisen elämän tärkeimpänä päämäärinä. Naisen vastuualueisiin kuului talouden- ja lastenhoito, sekä miehen tarpeista huolehtiminen, kun taas mies edusti perhettä ulospäin muuhun maailmaan ja huolehti elättämisestä.²³ Avioliitto vai naimattomuus, sekä ammatilliset pyrkimykset vai kodista huolehtiminen olivat olennaisia kysymyksiä ylipäättään yhteiskunnassa, joten ne vaikuttivat myös naistaiteilijoihin. Minkälaisia valintoja he niihin liittyen tekivätkään, on vaikea kuvitella, että ympäröivillä yhteiskunnallisilla asenteilla ja paineilla ei olisi ollut vaikutusta.

Vielä 1800-luvun aikana perheen kaikista tärkein tehtävä oli kasvattaa lapsista kansalaisia. Kuitenkin se, miten ja millaisessa ympäristössä ja kenen toimesta, oli hitaasti mutta selkeästi murroksessa vuosisadan aikana. Kai Häggman tuo esille sivistyneistön perhe-elämää kuvaavassa teoksessaan J.V. Snellmanin ja Wilhelm Bolinin erottelun vanhaan ja uuteen perhekäsitykseen. Vanhempaan säätyläisyhteiskunnan aikaiseen käsitykseen kuuluu termi ”koko talo”, joka käsittää itse perheenjäsenten lisäksi myös palvelijat ja muut sukulaiset. Uusi perheysikkö sitten taas oli vanhempien ja lasten muodostama kasvatusyhteisö. Oltiin siis vähitellen matkalla kohti ”ydinperheellistymistä”. Perhekeskeisyyden takia naimattomien naisten huomattavaa joukkoa, josta toki suuri osa oli leskiä, pidettiin jokseenkin ongelmana. Naisen katsottiin olevan täysi vasta avioliiton myötä. 1800-luvun aikana alettiin kuitenkin hyväksyä naimaton työelämässä oleva nainen ”yhteiskunnan äitinä”. Tämä kuitenkin edellytti sitä, että ammatti, jota nainen harjoitti oli sellainen, mitä pidettiin naiselle sopivana.²⁴

Myös sosiaalipedagogiikan ja sosiaalityön teorian tutkija Juha Hämäläinen on käsitellyt J. V. Snellmanin näkemyksiä perheestä, avioliitosta sekä miesten ja naisten erilaisista rooleista näissä ja yhteiskunnassa. Snellmanin ajatuksia voi pitää nykyajan näkökulmasta hyvin vanhentuneina ja vanhoillisina. Hämäläisen mukaan hän esimerkiksi vastusti naisten mukaan ottamista julkiseen ja poliittiseen vaikuttamiseen, koska ne olivat miesten alueita. Naisasialiike uhkasi Snellmanin mielestä perinteistä porvarillista perhekäsitystä ja täten yhteiskuntarauhaa. Naisen ja miehen erilaiset roolit olivat hänen mukaansa ajan saatossa

²³ Elomaa 1997, 186-194.

²⁴ Häggman 1994, 107, 176-179, 198.

muovautuneet tarkoituksenmukaisesti toisiaan täydentäviksi. Tällaiset ajatukset olivat yleisiä ajan Eurooppalaisessa keskustelussa naisasemasta. Taidehistorioitsija Ringa Takanen viittaa esimerkiksi yhdysvaltalaisen taidehistorioitsijan Linda Nochlinin kirjoituksiin todetessaan, että juuri keskiluokkaisten naisten rappiota pidettiin Euroopassa, erityisesti Iso-Britanniassa ja Ranskassa, suurena uhkana, koska se uhkasi porvarillisen kodin tasapainoa. Nochlin kirjoittaa 1800-luvun langennutta naista kuvaavia taideteoksia käsittelevässä artikkelissaan, että monesti ajan maalaustaiteessa ja kirjallisuudessa asenne taloudellisista syistä langennutta naista kohtaan oli jo paljon ymmärtäväisempi, kuin niin sanotusti ahneuden takia langennutta. Köyhempien naisten rappiota ei pidetty yhtä yhteiskunnallisesti vaarallisena.²⁵

Suomessa naisten tilanteeseen vuosisadan aikana vaikutti vielä hyvin vahvasti myös kielikysymys. Häggman viittaa teoksessaan edistysmielisen sivistyneistön edustajan Valfrid Vaseniuksen aikalaikirjoitukseen, jossa Vasenius kritisoi sekä svekomaaneja, että fennomaaneja. Hänen mukaansa ruotsinmieliset olivat vapaamielisemmin asennoituneita yksilönvapauksiin, esimerkiksi sukupuolikysymykseen, ja vastustivat yhteiskunnallisten oikeuksien suomista suomenkieliselle rahvaalle. Yksilönvapauden kasvu 1800-luvun loppupuolta kohti olikin vääjäämätöntä. Vanha säätyläisyhteiskunta selkeine rooleineen ja kategorioineen oli vähitellen väistymässä syrjään. Vastaavasti fennomaanit hänen mukaansa ajoivat yhteiskunnallisten oikeuksien laajentamista, mutta usein ei kuitenkaan naisille.²⁶

Kieli- ja sukupuolikysymykset nivoutuivat yhteen 1800-luvulla useammalla eri tavalla. Kielikysymys jakoi myös suomalaista naisasialiikettä. Naistaiteilijoita koskien kielikysymys tulee esiin, kun otamme huomioon, että ruotsinkielisyys yhdisti suurta osaa heistä. Kenties avoimempi suhtautuminen yksilönvapauksiin loi mahdollisuuksia naisille kouluttautua taiteen alalla Suomessa ja ulkomailla. Toisaalta suuri osa ylemmän luokan perheistä oli ruotsinkielisiä, ja heidän kohdallaan perinteisesti naisten taidekoulutus olisi liittynyt tytärten muodolliseen avioelämää varten valmistavaan kasvatukseen, eikä ammatillisiin pyrkimyksiin.²⁷ Tutkielmassa käsitellyt taiteilijat vaikuttivat kuitenkin olleen siitä erityisessä asemassa, että heidän perheensä olivat ilmeisesti lähinnä kannustavia heidän taiteellisissa ja ammatillisissa pyrkimyksissään.

²⁵ Hämäläinen 1992, 17-20, 42-43, Nochlin 1978, 141-143; Takanen 2017, 29.

²⁶ Häggman 1994, 129, 131.

²⁷ Bélinki ja Mäkinen 2015, 7; Konttinen R. 1987, 135-136; Konttinen R. 2010, 225-226.

1800-luvun mittaan sivistyneistön keskuudessa syntyvyys oli laskussa vuosisadan loppua kohden. Häggmanin mukaan lapsia syntyi perheeseen 1800-luvulla keskimäärin kuusi kappaletta, joista noin neljä selvisi hengissä 15:sta ikävuotta vanhemmaksi. Vuosisadan aikana myös uudelleenavioituminen, erityisesti miesten uudelleenavioituminen, oli hyvin tavallista. Tästäkin syystä sisaruksilla saattoi olla isot ikäerot, eikä kotona välttämättä asunut montakaan sisarusta yhtäaikaaisesti. Vanhempaa sisarussukupolvea Häggmanin teoksessa kutsutaan ”välittäväksi sukupolveksi”, joka suhtautui nuorempiin sisaruksiin vanhemman tavoin.²⁸ Tutkielmassa käsiteltyjen siskosten väliset ikäerot eivät ole erityisen suuria, mutta siskojen välistä huolenpitoa vaikuttaa olleen. Huolehtivana osapuolena saattoi olla joko taiteilija tai hänen siskonsa, oikeastaan riippumatta siitä, kumpi osapuoli oli iältään vanhempi. Esimerkiksi Venny Soldan-Brofeldt huolehti useammasta sisaruksestaan rahallisesti, ja hän esimerkiksi huolehti Tilly Soldanista myös muuten tämän sairastellessa.²⁹ Joidenkin tutkielmassa tarkasteltujen taiteilijoiden kohdalla tilanne on kuitenkin saattanut mennä myös päinvastoin. Osa muista sisaruksista auttoi Ellen ja Gerda Thesleffiä huonompina taloudellisina aikoina 1900-luvulla, jos ei suoraan rahallisesti, niin muina palveluksina ja kontaktiensa avulla.³⁰ Pikkusisko Gerda Thesleff myös osittain omisti oman elämänsä siskon taiteilijauralle huolehtiessaan siskosten yhteisen talouden arjen pyörittämisestä.

Kulttuurihistorioitsija Maarit Leskelä-Kärki on kirjoittanut siskosuhteista koskien kirjallisuuden alalta Krohnin kolmea siskoa Helmi ja Aune Krohnia sekä Aino Kallasta 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Siskosuhteista hän korostaa, että siskojen suhteet eivät pysyneet koko elämää samanlaisina, vaan suhteet olivat dynaamisia ja muutoksille alttiita. Suhteet rakentuivat ja muuttuivat samoin, kuin ihmisen oma identiteetti rakentuu ja muuttuu läpi elämän. Leskelä-Kärjen mukaan siskosuhteiden monimuotoisuus tulee ilmi hänen käyttämässään aineistossa, joka oli siskosten välinen kirjeenvaihto. Muun muassa lämmön, tukemisen ja neuvojen lisäksi niistä on hänen mukaansa löydettävissä myös kadehtimista, tuskaa ja surua. Välillä tämä näkyy ristiriitaisuuksina tutkimustuloksissa. Krohnin siskojen kohdalla siskous tuntuu toimineen tietynlaisena peilinä oman identiteetin peilaamiselle ja itsetutkiskelulle. Siskossa on voinut nähdä keskinäisiä yhteneväisyyksiä ja yhteisen jaetun historian, mutta lisäksi myös sen, mitä itse ei ole ja sisko on. Tämä pätee hyvin myös käsittelemieni taiteilijoiden ja heidän siskojaan kohdalla. Tätä peilaamista on myös voinut

²⁸ Häggman 1994, 103.

²⁹ Konttinen R. 1996, 173-174; Konttinen R. 2010, 178.

³⁰ Schreck 2017, 295, 300, 311.

tutkia siskojen muotokuvien tekemisen prosessissa. Leskelä-Kärki myös huomauttaa, että juuri biologisten perhesuhteiden merkitys kasvoi nimenomaan 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa verrattuna aikaisempaan. Aiemmin perheeseen luettiin luonnollisemmin mukaan myös esimerkiksi avioliiton kautta tulleet siipan sisarukset ja muu jatkettu perhe. Tähän liittyy myös Snellmanin ”koko talo” ajattelu verrattuna ydinperheeseen. Krohnin siskokset yhdistää tutkielmassa käytettyihin taiteilijoihin taiteilijauran lisäksi etenkin Helmi Krohnin ja Aino Kallaksen kosmopoliittisuus, vaikka tutkimieni taiteilijoiden ja Krohnin siskosten taustoissa oli paljon eroavaisuuksiakin, esimerkiksi suurimman osan aikuiselämänsä Krohnit ja Kallas eivät asuneet yhdessä.³¹

2.4. Naistaiteilijat 1800- ja 1900-lukujen vaihteen Suomessa, perhe ja työelämä

Monet 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun naistaiteilijoiden ammatillisesti kunnianhimoiseen ja aktiiviseen ydinryhmään kuuluvat pysyivät siis naimattomina. Tutkielmassa käsitellyistä taiteilijoista ainoastaan Elin Danielson-Gambogi ja Venny Soldan-Brofeldt menivät naimisiin, ja ainoastaan Soldan-Brofeldt hankki lapsia miehensä Juhani Ahon kanssa.³² Tämä siitäkin huolimatta, että ilmeisesti naimisiin menneiden naistaiteilijoiden määrä kasvoi jonkin verran 1880- ja 1890-lukujen vaihteen paikkeilla Riitta Konttisen mukaan. Taiteilijan työn jatkamista helpotti osittain hänen mukaansa se, että 1889 lähtien naimisissa olleet naiset saivat lain mukaan oikeuden hallinnoida työllään hankkimaansa omaisuutta.³³ Avioliitto, lastensaanti, naimattomuus ja perhe tukipilarina olivat olennaisia kysymyksiä tuona aikana kaikille työssäkäyville naisille, ei ainoastaan taiteilijanammattia harjoittaneille. Riitta Konttisen mukaan ongelma tunnustettiin alusta alkaen naisliikkeen piirissä. Tänä aikana muotoutui kaksi erilaista mielikuvaa naisesta, jotka keski- ja yläluokan parissa olivat sosiologi Riitta Jallinojan jaottelun mukaisesti 1) naimattomaksi, usein työtä tekeväksi, ja yhteiskunnallisesti aktiiviseksi naiseksi ja 2) perheelliseksi naiseksi, jonka tärkein alue liittyi kodin piiriin.³⁴ Nämä kaksi eri naismallia miellettiin usein yhteen kuulumattomiksi, sillä eri rooleissa oli hyvin vaikeaa ellei miltei mahdotonta onnistua samanaikaisesti. Siitä huolimatta taiteilijoiden keskuudessa avioitumista ammattikunnan sisällä saatettiin pitää hyvänä ratkaisuna, koska ajateltiin toisen taiteilijan

³¹ Leskelä-Kärki 2007.

³² Takanen 2017, 7, 27.

³³ Konttinen R. 2010, 162.

³⁴ Jallinoja 1983, 90.

ymmärtävän paremmin naistaiteilijan ammatillisia pyrkimyksiä. On myös otettava huomioon, että osa naistaiteilijoista oli kihloissa tai suhteessa jossain vaiheessa elämäänsä, mutta syystä tai toisesta tilanne ei päätenyt avioon saakka. Juuri työn sekä perhe-elämän ja perinteisen naisenmallin yhdistäminen toisiinsa on voinut osoittautua liian vaikeaksi. Esimerkiksi sekä Maria Wiikille, että hänen siskolleen Hilda Wiikille kävi juuri näin, että avioliitto oli siskosten toiveissa, mutta molempien kohdalla tilanteen rauettua he päätyivät asumaan yhdessä Hilda Wiikin kuolemaan saakka vuonna 1896. Hilda Wiik oli ammatiltaan koristeompelija, joten molemmat siskoksista olivat luovalla alalla. Ammatinvalinta oli varmasti myös heitä yhdistävä tekijä.³⁵ Samoin Gerda ja Ellen Thesleff jakoivat luovan ammatin valinnan sen lisäksi, että he asuivat yhdessä Gerda Thesleffin kuolemaan saakka 1939. Gerda Thesleff puolestaan oli ammatiltaan keraamikko. Luovuus yhdisti heitä myös Thyra-siskoon, joka opiskeli taideteollisuutta Brysselissä ja Münchenissä 1900-luvun alussa ennen avioitumistaan.³⁶

Inkeri Konttinen tuo esille Elin Danielson-Gambogin tuotantoa käsittelevässä pro gradu – tutkielmassaan, että naimattomuus ei kuitenkaan tarkoittanut samaa asiaa, kuin perheettömyys. Hän viittaa tällä juuri siihen, että naimattomista naistaiteilijoista kaikki eivät suinkaan asuneet yksin. Suuri osa ajan naistaiteilijoista eli naimattomina vanhempinsa ja sisarustensa kanssa. Erityisesti äideillä ja siskoilla oli tärkeä osa niin perheenjäsenenä, kuin henkisinä tukijoina ja asuinkumppaneina monien naistaiteilijoiden elämässä.³⁷ Myös veljillä ja isillä oli paljon merkitystä, esimerkiksi Venny Soldan-Brofeldtin ja Ellen Thesleffin kohdalla isä oli tärkeä tukija etenkin uran alkuvaiheessa.³⁸

Vaikka tutkielmassa keskityn naistaiteilijoiden ja heidän siskojensa välisiin suhteisiin, myös veljillä oli oma tärkeä asemansa. Tämä koskee yleisemminkin oppineita naisia tuon ajan Suomessa. Vuosisadan vaihteen aikakauden oppineita suomalaisia naisia tutkineiden Karmela Bélinkin ja Riitta Mäkisen mukaan vanhempi, tai toisinaan nuorempikin veli, saattoi toimia tärkeänä tukipilarina ja esimerkkinä. Taiteilijapioneerien ja heidän veljiensä joukosta voi mainita ainakin sisarusparit Helena ja tieteilijä Edvin Westermarck sekä Helene ja arkkitehti Magnus Schjerfbeck. Aikaisemmin mainitsin, että avioliittoa taiteilija-ammattikunnan sisällä

³⁵ Konttinen R. 1987, 134, 136-138; Konttinen R. 2010, 166.

³⁶ Konttinen R. 2010, 217; Schreck 2017, 143-145, 273, 332.

³⁷ Konttinen I. 2008, 24. THO/HY; Konttinen R. 2000, 107-110.

³⁸ Schreck 2017, 19.

saatettiin pitää onnistuneena. Bélinkin ja Mäkinen tuovat esille sivistyneistön naisten kohdalla, että läheinen suhde oman alan oppineeseen mieheen saattoi avata monia ovia oppineelle naiselle. He tuovat myös esille, että läheisen suhteen ei tarvinnut aina merkitä avioliittoa, vaan saattoi mahdollisesti olla jotain epävirallisempaa.³⁹

Yhteiskunnallisen kehityksen ja naisten aseman kannalta olennaista on keskiluokan sivistystason ja aseman nousu 1800-luvun mittaan, sillä tämä vaikutti lopulta niin, että yläluokan tyttären oli porvariston tyttäriä hankalampaa saada akateemista koulutusta. Bélinkin ja Mäkinen arvioivat yhdeksi isoksi syyksi sen, että keskiluokka oli yläluokkaa aktiivisempaa ja ennakkoluulottomampaa. Taidekoulutukseen naisten oli huomattavasti helpompaa hakeutua verrattuna esimerkiksi yliopistokoulutukseen, johon piti anoa erityislupaa. Miksi sitten taidekoulutukseen naiset toivotettiin, jos nyt ei avosylin, niin ainakin avoimemmin tervetulleiksi? Helena Westermarckin urasta kirjoittanut Harriet Weckman tuo esille syyksi sen, että 1800-luvulla taidekoulutusta pidettiin vielä osana säätyläistytöiden muodollista sivistystä avioliittoa ja seuraelämää varten. Inkeri Konttinen on huomauttanut, että tuolloin Suomessa yleisesti katsottiin, että naisten osallistuminen työelämään oli sopivaa, jos nainen valitsi itselleen niin sanotun kutsumusammatin. Kutsumusammateissa työn tarkoituksena oli muiden tukeminen ja hoivaaminen, eli esimerkiksi opettajan ja hoitajan ammatit olivat hyväksyttäviä. Taiteilijan ammatti ei kuitenkaan soveltunut tähän muottiin, koska sitä ei pidetty naisten ominaispiirteille sopivana. Taidekriitikot luonnehtivatkin naisia esimerkiksi epäjohdonmukaisiksi, kriittisyyteen kykenemättömiksi, pinnallisiksi ja jäljitteleviksi.⁴⁰

2.5. Naistaiteilijoiden asema 1800-luvun lopulta lähtien

Vielä 1880-luvulla naistaiteilijoiden asema Suomessa oli melko hyvä, mutta 1890-luvulta eteenpäin naistaiteilijat ajautuivat enemmän syrjään julkisuudesta. Yhtenä syynä voi pitää esimerkiksi nationalismin nousua naisasialiikkeen merkityksen kustannuksella. Riitta Konttisen mukaan tähän vaikutti se, että naistaiteilijat olisivat ainakin osittain olleet mieskollegoja vähemmän kiinnostuneita nationalismista. Tähän liittyi kielikysymys, sillä ruotsinkielisyys hyvin pitkälti yhdisti naistaiteilijoiden ryhmää. Laajemmin sitten taas

³⁹ Bélinki ja Mäkinen 2015, 7-12; Weckman 2015, 140-154.

⁴⁰ Bélinki ja Mäkinen 2015, 7-12; Konttinen I. 2008, 15-17, 24; Weckman 2015, 140-154.

kielikysymys itse asiassa jakoi naisasialiikettä Suomessa. Naisasialiikkeiden synty Suomessa ajoitetaan 1880-luvulle. Naistaiteilijoiden syrjäytymiseen vaikutti myös se, että julkisessa taidekommentoinnissa naiset sivuutettiin melko usein. Näin kävi esimerkiksi Maria Wiikin kohdalla, kun hänen teoksensa ”*Maailmalle*” voitti kolmannen mitalin Pariisin maailmannäyttelyssä 1900, mutta Wiikin nimi jätettiin pois maailmannäyttelyä koskevasta sanomalehtijutusta ja myöskin Axel Berndtsonin Suomeen lähettämästä sähköstä.⁴¹

Useille suomalaisille naistaiteilijoille, kuten Maria Wiikille ja Helena Westermarckille naisten äänioikeusasia oli tärkeä. Monille myös naistaiteilijoiden verkosto ja etenkin Riitta Konttisen usein mainitsema niin kutsuttu ”maalarisisaruuks” oli hyvin olennainen asia läpi elämän. Tämä tuo oman ulottuvuutensa naistaiteilijoiden kompleksiseen suhtautumiseen naisten verkostoihin ja omaan ammatti-identiteettiin. Toisaalta naisverkostot korostuivat, ja toisaalta siinä mitä tuli ammatti-identiteettiin, sukupuolen painottamista pyrittiin usein välttämään.⁴² Elin Danielson-Gambogi oli osin erityistapaus suomalaisten naistaiteilijoiden joukossa tuona aikana. Hän mursi totuttuja normeja sosiaalisessa elämässään sekä menemällä naimisiin, ja menemällä peräti naimisiin nuoremman italialaisen taiteilijan kanssa. Myös taiteen tekemisessä Danielson-Gambogi koetteli rajoja, esimerkiksi siinä, että Pariisissa opiskellessaan hän opiskeli myös miesten ateljeessa ja teki alastonkuvia. Molemmat asiat olivat jotain, mihin ei oltu totuttu suomalaisilta naistaiteilijoilta. Danielson-Gambogilla oli hyvin vahva ammattitaiteilijan identiteetti. Siksi hän joutui Wiikin tapaan usein pettymään siihen, että kritiikeissä ja julkisessa keskustelussa hänet toistuvasti sivuutettiin. Konttisen mukaan Danielson-Gambogille alkujaan ajatus naistaiteilijoista omana erillisenä ryhmänään oli vastenmielinen. Samanlaista epäröintiä on havaittavissa useammankin ajan naistaiteilijan suhtautumisessa nimenomaan *naistaiteilijuuteen*. Esimerkiksi Suomessa naistaiteilijoihin keskittyvien näyttelyjen järjestämisessä oli paljon ristiriitaisia tunteita, naistaiteilijoiden itsensäkin keskuudessa. Monet kokivat, että taiteilijan teosten ottaminen näyttelyyn vain, koska tämä oli nainen oli ongelmallista ja korosti sitä, etteivät naistaiteilijat olisi olleet yhdenvertaisia miestaiteilijoiden kanssa. Jos yhdenvertainen asema olisi ollut olemassa, ei naisten erillinen näyttely olisi ollut siis tarpeellinen. Naistaiteilijat itse eivät toki olleet niin

⁴¹ Bélinki ja Mäkinen 2015, 7; Konttinen R. 1987, 135-136; Konttinen R. 2000, 107-110; Konttinen R. 2010, 225-226.

⁴² Konttinen R. 2000, 107-110.

naaiveja, etteivätkö olisi ymmärtäneet, että sukupuoli vaikutti teosten arviointiin tuona aikana.⁴³

1900-luvun alkupuolella Helsingissä järjestettiin muutamia naistaiteilijoihin keskittyneitä näyttelyitä. Vuotta 1905 voi pitää melko myöhäisenä ajankohtana ensimmäisen suomalaisten naisten näyttelyn järjestämiselle Ateneumissa. Monet suomalaiset naistaiteilijat olivat jo ottaneet tuossa vaiheessa osaa naisten näyttelyihin ulkomailla. Lisäksi vaikkapa ruotsalaiset naistaiteilijat olivat esittäytyneet yhteisesti Chicagon maailmannäyttelyssä jo vuonna 1893.⁴⁴ Vuoden 1905 Ateneumin näyttelyn komissaareina toimivat taiteilijat Hanna Rönnerberg ja Anna Sahlstén. Erityisesti Rönnerberg vaikutti toimineen näyttelyn järjestämisen ajavana voimana ja keulakuvana. Häntä haastateltiin Helsingfors-Posten -lehden artikkelia varten vuonna 1905 näyttelyn järjestämisen tiimoilta. Tuolloin Rönnerberg vakuutti, että naisnäyttelyn järjestämisen tarkoituksena ei ollut kapinointi, vaikka näyttelyyn osallistuville taiteilijoille oli sukupuolikriteeri. Rönnerbergin ja Sahlsténin lisäksi näyttelyn järjestämiseen osallistui useita muitakin taiteilijoita: Helena Westermarck, Maria Wiik, Ada Thilén, Anna von Bonsdorff ja Hilda Flodin. Järjestelyihin osallistuneita taiteilijoita yhdistävänä tekijänä voi pitää sitä, että he kaikki olivat naisasialiikkeen kannattajia. Ateneumin toinen naisten näyttely järjestettiin 1908. Naisten näyttelyistä ensimmäinen kiinnitti huomiota ja menestyi paremmin kuin toinen. Ensimmäinenkin naisten näyttely sai lehdistössä ristiriitaisen kohtelun, vaikka sen vastaanottoa voi pitää voittopuolisesti positiivisena. Yksi lehdistön kommentteista kuvaili näyttelyä niin, että se ei olisi ollut ”fiasko, mutta ei myöskään voitto”. 1908 vuoden jälkeen järjestettiin vielä pienempiä naistaiteilijoihin keskittyviä näyttelyitä vuosina 1911, 1913 ja 1924, mutta ne eivät saaneet suurta julkista huomiota.⁴⁵

Vaikuttaa olleen suurelta osin näyttelykomissaarien ja -järjestäjien, erityisesti Hanna Rönnerbergin, silkasta sinnikkyydestä kiinni, että naistaiteilijat saatiin esittäytymään yhteisessä näyttelyssä. Jopa osa näyttelyyn osallistuneista taiteilijoista itsestään epäili projektin mielekkyyttä ja yleistä tasokkuutta. Näistä lähtökohdista ei ole mikään ihme, että näyttelyprojektit kohtasivat epäilyä ja kritiikkiä myös julkisessa keskustelussa. Tämän päivän näkökulmasta tuntuu oudolta, kuinka vahvaa kritiikkiä naistaiteilijoiden yhteisnäyttelyt saivat osakseen. Ensimmäisen näyttelyn aikana naisilla ei ollut vielä edes äänioikeutta, joten

⁴³ Konttinen R. 1995, 12-17; Konttinen R. 2000, 107-110; Konttinen R. 2010, 225-226.

⁴⁴ Konttinen R. 2010, 225-226.

⁴⁵ Konttinen R. 2000, 107-110; Konttinen R. 2010, 225-226.

sukupuolen korostamisen näkeminen anakronismina tuona aikana voi tuntua uskomattomalta. Tilanne on helpompi ymmärtää, jos miettii muita yhteiskunnallisia myllerryksiä, joita tapahtui samaan aikaan ja myöhemmin. Monet ehkä ajattelivat, että naisten ja naistaiteilijoiden asema oli jo tarpeeksi hyvä ottaen huomioon, että olisi tärkeämpiäkin kysymyksiä ajateltavana, kuten kansallisen identiteetin rakentaminen. Ainakin osa suomalaisista naistaiteilijoista ehkä tähtäsi enemmän kansainvälisyyteen, kuin kansallisuuteen.⁴⁶

2.6. ”Maalarisisaret”

Tutkielmassa keskityn sellaisiin suomalaisiin naistaiteilijoihin, jotka hakeutuivat alalle 1870-luvulta eteenpäin. Suuri osa heistä suoritti taideopintonsa lähinnä 1880-luvun aikana. Riitta Konttinen pitää tämän sukupolven naistaiteilijoita ensimmäisinä varsinaisina suomalaisina naispuolisina ammattitaiteilijoina, vaikka naisia oli alalla ollut toki jo paljon pitempään. Suuri osa varhaisemmista naistaiteilijoista ei kuitenkaan saavuttanut kovin suurta tunnettuutta. He eivät myöskään usein saaneet elantoaan taiteesta, vaan tekivät taidetta perheensä varakkuuden tukemana. Tämä tilanne muuttui tutkielmassa käsiteltyjen taiteilijoiden aikana, jolloin nainenkin saattoi jo opiskella ja tehdä taidetta ilman varakasta perhetaustaa. Taiteilijaksi ryhtyminen vaati kuitenkin edelleen tavanomaista naiskuvaa vastoin toimimista. Lisäksi käsi- ja taideteollisuutta pidettiin naiselle kuvataiteita soveliaampina aloina. Näitä pidettiin mekaanisempina ja naisen luonnolle sopivina, kun taas kuvataiteilijaan yhdistettiin perinteisesti miehisempinä pidettyjä piirteitä, kuten luovuus ja nerous. Monet naistaiteilijoista harkitsivat, opiskelivat tai siirtyivätkin käsi- tai taideteollisuuteen jossain vaiheessa. Tähän liittyivät myös taloudelliset syyt, koska töitä oli helpompi saada myytyä. Opettajan, lähinnä piirustuksen opettajan, ammatti oli toinen taloudellisesti houkutteleva toimi monille naistaiteilijoille. Monet ammattimaisistakin naistaiteilijoista toimivatkin opettajina ainakin jossain vaiheessa uraansa juuri tästä syystä. Lisäksi valokuvaus toi monille naistaiteilijoista toivottuja lisätuloja.⁴⁷

Taide- ja kulttuurihistorioitsija Hanna-Reetta Schreckin mielestä termi ”maalarisisaret” on kuitenkin enemmän jälkeen päin suurempaa painotusta saanut ilmiö, joka liittyy suomalaisten

⁴⁶ Damernas utställning. Helsingfors-Posten 14.3.1905; Novis, Kvinnliga artisters utställning i Ateneum. Hufvudstadsbladet 26.3.1905; Frosterus, Kvinliga konstnärers andra utställning i Ateneum. Nya Pressen 22.3.1908; A.M.T., Kvinnliga konstnärers andra utställning. Hufvudstadsbladet 22.3.1908.

⁴⁷ Konttinen R. 1987, 124-126, 129-131; Konttinen R. 2010, 113, 191.

naistaiteilijoiden arvostuksen uuteen nousuun 1970-luvulta eteenpäin. Schreckin mukaan ainakaan kaikki heistä eivät olleet aivan niin läheisiä, kuin termistä voisi kuvitella. Toki näiden taiteilijoiden välillä on yhteneväisyyksiä, kuten sukupuoli, ammatti ja niin sanottu ”uusi nainen” modernisoituvassa yhteiskunnassa. Monia yhdisti myös naimattomuus ja lapsettomuus.⁴⁸

Valtaosa tutkielman kannalta olennaisista taiteilijoista opiskeli Pariisia ennen Helsingissä, usein Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Sitten monien kohdalla opinnot jatkuivat Pariisissa. Suomessa nais- ja miestaiteilijat opiskelivat piirustuskoulussa samassa ryhmässä, mutta Pariisissa naiset ja miehet oli jaettu eri ateljeihin. Tämä on Riitta Konttisen mukaan vaikuttanut siihen, miksi naistaiteilijoiden ryhmä hitsautui niin vahvasti yhteen. Pariisissa opiskelleet suomalaistaiteilijat olivat lähinnä ruotsinkielisiä, joten kielikysymys vaikutti siteiden muodostumiseen koko pohjoismaisen taiteilijayhteisön sisällä. 1880-luvulla Pariisissa opiskelleet naistaiteilijat kiinnostuivat Ranskassa taiteen uusista suuntauksista, esimerkiksi naturalismista ja ulkoilmamaalauksesta miestaiteilijoiden tapaan. Riitta Konttisen mukaan 1880-luku ja ranskalaiset vaikutteet merkitsivät hyvin paljon tälle taiteilijaryhmälle niin ammatillisen identiteetin, kuin taiteellisten vaikutteiden kannalta. Naistaiteilijoiden epävirallisen verkoston jäsenet pitivät toisiinsa paljon yhteyttä, tekivät yhteistyötä ja jakoivat usein samantyyppisiä ajatuksia ammatillisesta suuntautumisesta. Pariisissa taiteilijattarien perusr ryhmään kuuluivat muun muassa Amélie Lundahl, Helena Westermarck, Maria Wiik ja Helene Schjerfbeck.⁴⁹

Pariisin vuosina naistaiteilijat pitivät yhteyksiä myös suomalaisiin miestaiteilijoihin. Kuitenkin nais- ja miestaiteilijoiden asema oli erilainen. Pariisissa suomalaiset naistaiteilijat pääsivät toki piirtämään alastonmalleja, mikä oli Suomessa vielä 1800-luvulla virallisessa taideopetuksessa mahdotonta. Yksi erottava tekijä kuitenkin oli, että miestaiteilijoilla oli usein suhteita malliensa kanssa. Tällainen käytös olisi ollut naistaiteilijalta mahdotonta. Vaikka taiteilijapiireissä myös naiset pystyivät Pariisissa venyttämään ja kokeilemaan sopivan sosiaalisen käytöksen rajoja, heidän rajansa olivat miehiä paljon tiukemmat.⁵⁰

⁴⁸ Schreck 2017, 76.

⁴⁹ Konttinen R. 1987, 125-129.

⁵⁰ Schreck 2017, 78-80.

”Maalarisiskot” olivat toisilleen tärkeitä tukijoita ja ystäviä. Monien kesken ystävyys kesti koko loppuelämän. Aikaisemmin Pariisiin kotiutuneet naistaiteilijat auttoivat myöhemmin saapuneita alkuun uudessa ympäristössä, ja erilaisten tapojen ja ilmiöiden keskellä. Monilla heistä oli myös tapana tehdä yhteisiä maalausmatkoja tai vuokrata yhteisiä ateljeetiloja. Konttisen mukaan opiskeluaika Pariisissa oli naistaiteilijoille vahvasti itsenäistymisen aikaa. Pariisin vapaamielisyys ja etäisyys koti-Suomen perheeseen ja vanhoillisempaan ilmapiiriin on pakostakin ollut vapauttavaa ja ehkä järkyttävääkin. Suomessa naisten tärkeäksi vapaa-ajan yhteenliittymäksi muodostui vuonna 1902 toimintansa aloittanut Fria Klubben, jossa naiset pääsivät keskustelemaan keskenään heitä kiinnostavista aiheista, kuten taide, kirjallisuus ja yhteiskunnalliset asiat. Monet tutkielmassa mainitut naistaiteilijat kuuluivat klubiin: Helena Westermarck oli yksi perustajista, lisäksi mukana vaikuttivat muun muassa Maria Wiik, Ellen Thesleff ja Venny Soldan-Brofeldt.⁵¹ Westermarck ja Soldan-Brofeldt olivat lisäksi ainoina naiskuvataiteilijoina mukana perustamassa Unioni Naisasialiitto Suomi ry:tä vuonna 1892. Yhdistyksen tavoitteisiin kuului naisten aseman parantaminen niin yhteiskunnallisesti, kuin kodin piirissä. Myös Soldan-Brofeldtin aviomies Juhani Aho oli perustamiskokouksessa mukana. Unionin perustajajäsenien ydinjoukko kuului aikaisemmin jo varhaisemmin perustettuun Suomen naisyhdistykseen.⁵²

Hanna-Reetta Schreckin mukaan Ellen Thesleffin kohdalla suuntautuminen kansainvälisyyteen lähti jo hänen aatellisen sukutaustansa kautta. Tästä huolimatta Thesleffit osasivat puhua myös suomea. Thesleff pyrki kuitenkin sivuuttamaan sukupuolikysymyksen siinä, mitä tuli hänen työhönsä, ja hän turhautui helposti sukupuolen aiheuttamiin ammatillisiin ja yhteiskunnallisiin esteisiin. Schreckin mukaan Thesleffin kauhukuva olisi ollut joutua harrastelijaksi, niin sanottujen naisten aiheiden maalariksi tai kuvataiteiden opettajaksi. Sukupuoleen liittyvät kysymykset tietysti kuuluivat Thesleffin elämään, kuten muidenkin naistaiteilijoiden tuona aikana. Ellen Thesleffin useasti kuvaama sisko Thyra Thesleff meni kahdesti naimisiin miesten kanssa, jotka kuuluivat Euterpe-ryhmään. Ryhmä edusti edistyksellisiä näkemyksiä naisten oikeuksista 1900-luvun alussa, ja todennäköisesti Ellen Thesleffkin sai vaikutteita ajatusmaailmaansa sitä kautta.⁵³

⁵¹ Konttinen R. 1987, 140-142; Weckman 2015, 140-154.

⁵² Konttinen R. 1996, 123-124.

⁵³ Schreck 2017, 16-17, 87.

Niin sanottu maalarisisaruus ei ollut ainoastaan suomalaisia naistaiteilijoita koskeva ilmiö. Samanlaisia yhteenliittymiä on havaittavissa muuallakin Euroopassa etenkin 1800-luvun aikana. 1800-luvun englantilaista kirjallisuutta ja taidetta tutkinut Alexandra Wettlaufer on kirjoittanut aiheesta koskien brittiläisiä naistaiteilijoita, esimerkkinään taiteilija Anna Mary Howitt ja häneen liittyvä naistaiteilijoiden ryhmittymä viktoriaanisena aikana. Wettlauferin mukaan huomattava määrä brittiläisiä naistaiteilijoita piti taiteilijasisaruutta tärkeänä osana naisten taiteilijaidentiteetin ja sen kehittymisen rakentumisessa. Käytän tässä kohtaa termiä ”taiteilijasisaruus” Konttisen käyttämän ”maalarisisaruuden” sijaan, koska kirjoituksessa käsitellään myös Howittin uraa kirjailijana, ei ainoastaan kuvataiteilijana. Brittiläiset, kuten varmasti suomalaisetkin, naistaiteilijat käyttivät miestaiteilijoiden ryhmittymiä esikuvinaan. Toisaalta miesten ryhmittymät sulkivat naiset ulkopuolelle, joten ne olivat myös eristämisen symboleja. Anna Mary Howitt kirjoitti kirjojakin taiteilijasisaruudesta, joita voi pitää esikuvallisina. Wettlauferin mukaan Howittin kuvauksia taiteilijasisaruudesta voi pitää malleina ja esimerkkeinä laajemmastakin naisten yhteen liittymisestä. Esimerkiksi yhdessä kirjoituksessa Howitt kuvailee luomansa hahmon kautta kaksitasoista sisaruutta: Niin sanottu sisempi sisaruus (”The Inner Sisterhood”), johon kuuluu taiteilijasisarten pienempi joukko, ja niin sanottu ulompi sisaruus (”The Outer Sisterhood”) eli kaikki työtätekevät naiset, jotka pyrkivät kohti puhdasta moraalista elämää, mutta joiden ammatit ja tavoitteet ovat moninaiset.⁵⁴ Nämä erilaiset siskouden tasot siis nousivat monilla biologisen siskouden rinnalle 1800-luvun loppupuolen aikana. Tässä luvussa käsiteltyihin termeihin kuitenkin liittyy melko kiinteästi aikaansa kuulunut yhteiskunnallinen taso. Nykyään olisi vaikeaa kuvitella käytettävän termejä taiteilijasisarit tai maalarisisarit yleisesti taiteilijoista, joita ei välttämättä yhdistä juuri muu sukupuolen lisäksi. Biologinen siskous on jäänyt henkilökohtaisemmaksi ja salatummaksi, koska siihen ei ole aikaisemmassa tutkimuksessa keskitytty yhtä paljon.

3. Siskojen kuvaus maalauksissa

Käsittelmältääni ajankohdalta vuosisadan vaihteesta ja myös myöhemmin 1900-luvun puolelta löytyy paljon esimerkkiteoksia ylipäätään perheenjäsenten kuvauksesta suomalaisten

⁵⁴ A. Wettlaufer, The Politics and Poetics of Sisterhood Anna Mary Howitt's "The Sisters in Art". *Victorian Review*, 36(1), 129-146.

taiteilijoiden toimesta. Miestaiteilijoista muun muassa Akseli Gallen-Kallelan, Albert Edelfeltin, Pekka Halosen ja Tyko Sallisen monet kuvaukset naispuolisista perheenjäsenistä – vaimoista, äideistä ja tädeistä kuuluvat kansallisen kuvataiteen arvostettuun tarinaan. Ajan myötä osa tutkielmassa käsitellyistä perheenjäseniä kuvaavista naistaiteilijoiden tekemistä teoksista on myös päässyt nousemaan tähän tunnettuun joukkoon, kuten Elin Danielson-Gambogin *Päättynyt aamiainen* vuodelta 1890, mutta useat niistä ovat jääneet melko tuntemattomiksi suurelle yleisölle.

On hyvä aloittaa käsittelemällä muutamia peruskysymyksiä koskien perheenjäsenien kuvauksia ja erityisesti siskojen kuvauksia naistaiteilijoiden teoksissa. Taidehistorian pro gradu -tutkielmassaan Inkeri Konttinen on maininnut kaksi eri mahdollista jaottelutapaa, miten perhekuvaukset voidaan luokitella eri tyyppeihin. Yhtenä tapana hän mainitsee perhekuvauksista kirjoittaneen Barbro Werkmästerin tavan jakaa kuvaukset kahteen pääkategoriaan: muotokuvaan ja kohtauksiin perhe-elämästä. Toisena tapana hän tuo esiin Katja Kaltion tavan jakaa kuvat 1800-luvun suomalaisia porvariston perhekuvauksia käsittelevässä pro gradu -tutkielmassaan vuodelta 2004 kolmeen päätyyppiin: tilatut perhemuotokuvat; epäviralliset, mutta nimetyt muotokuvat sekä laatukuvamaiset, anonyymit perhekuvat.⁵⁵ Sama teos voi näyttäytyä sekä muotokuvana, että anonyymina perhekuvana, tai tyypikuvana, kuten sitä itse kutsun. Eroavuus löytyy näkökulmasta. Tutta Palinin muotokuvia koskevia kirjoituksia mukaillen seikat, jotka useimmiten korostuvat muotokuvissa ovat kasvot ja kädet. Tämä on yksinkertainen taso. Lisäksi jos malli on selkeästi tunnistettava ja teosnimessä mainittu, kyseessä on eittämättä muotokuva. Jos teosnimessä ei ole nimetty mallia, sitä voi pitää tyypikuvana, jos katsoja ei tunnista mallia. Toisaalta, jos katsoja tunnistaa mallin, joko henkilökohtaisen tuttuuden, tai sitten muiden pohjatietojen kannalta, samaa kuvaa voi jälleen pitää muotokuvana. Mallin erityisyyttä ja merkityksellisyyttä voi pohtia myös läsnäolon kannalta, jonka on nostanut Palinin lisäksi esiin feministiseen taiteen tutkimiseen erikoistunut Griselda Pollock. Palinin mukaan mallin erityisyyden merkinä voi pitää vaikkapa sitä, että kuvan katsojalle muodostuu tunne, että malli on ollut läsnä paikalla kuvaa tehdessä, eikä sitä ole tehty esimerkiksi valokuvan tai ulkomuistin mukaan. Pollock korostaa muotokuvaa yksilön läsnäolon dokumentointina. Hän muistuttaa, että mallin ja kuvan vastaavuuden ja muistuttamisen korostaminen on tullut

⁵⁵ Konttinen I. 2008, 25.

mukaan vasta myöhemmin taidehistoriassa.⁵⁶ 1890-luvulla symbolismista vaikutteita saaneet taiteilijat, kuten Ellen Thesleff, korostivat usein muotokuvan mallin esittämistä psykologisena yksilönä ulkonäöllisen näköisyyden yli.

Tutkielmassa olen jatkanut naiskuvan problematisointia siskokuvausten kautta. Onko valitsemisani kuvissa mahdollisesti vahvistettu vai haastettu 1800- ja 1900-lukujen vaihteen perinteisiä naiskäsityksiä Suomessa? Miten se tulee kuvissa ilmi? Tässä luvussa olen keskittynyt itse aineistoon, eli maalausten tulkintaan kirjallisuuden avulla. Käsiteltävien teosten kautta on avautunut näkymiä siskokuvaukseen, ajan naiseen ja yleisesti naiseuteen eri tavoin. Aloitin analyysini teoksista, joita voi pitää selkeimmin muotokuvamaalauksen perinnettä jatkavina kuvauksina. Tästä jatkan arkipäivän kuvauksiin ja tyyppikuviin. Seuraavaksi käsittelen 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun muuttuvaa naiskuvaa, ja miten se näkyy parhaiten näiden naistaiteilijoiden tekemissä teoksissa. Lopuksi olen käsitellyt symboliikan ja henkisyyden merkitystä. Tämän ajan naiskuvauksia on tutkittu paljon aikaisemminkin, sekä Suomessa, että muualla. Kuitenkin siskojen kuvaus mielestäni tuo tulkintaan mukaan hyvin henkilökohtaisen näkökulman. Monet naistaiteilijoiden siskoistaan tekemät maalaukset ovat suomalaisen taidehistorian tuntijoille tuttuja. En ole kuitenkaan löytänyt laajempaa aikaisempaa tutkimusta, joissa siskokuvaukset eri taiteilijoilta nostettaisiin tutkimuksen aineistoksi ja pääteemaksi. Haluan tuoda ilmi, että siskot olivat tärkeä vaikutin näiden taiteilijoiden elämässä. He olivat tärkeitä malleja, koska olivat läsnä taiteilijoiden elämässä, ja usein hyvin tärkeitä ihmiskontakteja. Lisäksi koska suhde siskoon oli valmiiksi olemassa, uskon taiteilijoiden olleen helppo tehdä heistä kuvauksia, joita muuten ei välttämättä olisi. Taiteilijan ja mallin henkilökohtainen suhde voi voimistaa muotokuvassa tunnetta siitä, että kyseessä on persoonallinen yksilö, jonka persoona välittyy maalauksen kautta katsojalle. Arkielämän ja päivittäisten askareiden kuvaus myös tuntuu luonnollisemmalta. Taiteilija ei tunkeile siskonsa elämässä, vaan kuvaukset tuntuvat pakottomilta. Tämän takia monista maalauksista tulee katsojalle tunne, että hän pääsee kurkistamaan sekä siskon, että taiteilijan oikeaan elämään ja tavalliseen päivään ja tuokioon. Monista aineistossa käytetyistä maalauksista vaikuttaa siltä, että teoksessa kuvattu hetki ei ole poseerattu tai aina tarkasti aseteltu, vaan teos on syntynyt spontaanisti. Tämä siitäkin huolimatta, että todennäköisesti näihin seikkoihin on kiinnitetty huomiota tekoprosessissa.

⁵⁶ Palin 2004, 94-95, 114; Pollock 1989, 122.

Avio- ja perhestatuksessaan erityinen Venny Soldan-Brofeldt luonnosteli ja maalasi ahkerasti perheenjäseniään, ja sisaruksiaan erityisesti uransa alkuvaiheissa. Hänen poikansa Antti J. Aho kokosi myöhemmin osan luonnoksista julkaistuksi kirjaksi, jonka alkusanoissa hän kutsuu henkilökuvia tyyppikuviksi, eikä muotokuviksi, kenties luonnosmaisuuuden takia. Teoksen perusteella vaikuttaisi, että Soldan-Brofeldtin sisarukset, joita oli neljä siskoa ja yksi veli hänen lisäksi, ovat olleet suuremmassa osassa luonnosten aiheina uran alkupäässä. Lapset ja aviomies nousivat luonnollisestikin isompaan asemaan myöhemmin. Aho mainitsee myös, että Soldan-Brofeldtin tapaan monet aloittelevat taiteilijat piirtäisivät omakuvia peilin kautta myös siksi, ettei aina tarvitsisi ”kiusata vieraita malleja”.⁵⁷ Tästä seuraava askel voisi olla lähimpien perheenjäsenten, vanhempien ja sisarusten, kuvien tekeminen. Tutun ihmisen erilaiset ilmeet ja tavalliset eleet lienee ollut helppo muistaa ja tavoittaa. Siskojen kohdalla naistaiteilijoita on saattanut auttaa sekin, että siskot usein jo ulkonäöltään muistuttavat toisiaan. Tästäkin syystä joitain siskokuvia voi pitää samanaikaisesti myös taiteilijan omakuvina. Taiteilija on saattanut ikään kuin peilata omaa itseään teokseen siskon kautta.

1800-luvun loppupuolella uransa aloittanut ensimmäinen varsinainen ammatillinen suomalainen naistaiteilijoiden ryhmä joutui kohtaamaan paljon vastoinkäymisiä. Suomessa heidät usein sivuutettiin julkisessa taidekirjoittelussa ja Pariisissakin opiskellessaan heidät suljettiin useimmiten ei pelkästään miestaiteilijoiden käyttämien ateljeeryhmien, vaan myös heidän sosiaalisten piiriensä ja illanviettojensa ulkopuolelle. Monet naistaiteilijat joutuivat kamppailemaan taloudellisten vaikeuksien kanssa vielä miestaiteilijoita enemmän. Tästäkin syystä perheen ja muiden naistaiteilijoiden merkitys korostui heidän elämässään.

Taidehistorioitsija Riikka Stewen on kuitenkin tuonut ilmi 1980-luvulla kirjoittaessaan 1800-luvun suomalaisista naiskuvista, että naistaiteilijat eivät olleet ainoita, jotka joutuivat kamppailemaan. Johtuen siitä, että naistaiteilijoilla ei ollut juurikaan historiallista jatkumoa, johon tukeutua tai vertautua, heidän oli helpompi rikkoa rajoja naiskuvauksia tehdessään. Miestaiteilijoilla oli aikaisempien miestaiteilijoiden tekemien naiskuvien historiallinen jatkumo, ei pelkästään tukenaan, vaan myös taakkanaan. Stewenin mukaan miestaiteilijat helpommin omaksuivat luonnostaan perinteisen naiskuvauksen, jossa naismalli on usein objekti tai yleinen tietyn naistyyppin esimerkki. Heille saattoi olla paljon haastavampaa päästä

⁵⁷ Aho 1946, 5-15.

yli tästä jatkumosta luoda naiskuvauksia, joissa naismalli on persoonallinen yksilö ja kuvata myös modernia naista.⁵⁸

3.1. Danielson-Gambogi, Soldan-Brofeldt, Thesleff, Wiik ja heidän siskonsa

Se, että naistaiteilijoiden biologisista sisaruksista on kirjoitettu Suomessa melko vähän, on mielenkiintoista ottaen huomioon, kuinka tärkeitä sisarukset olivat monille 1800-luvun lopulla uransa aloittaneista naistaiteilijoista. Siskojen ja ylipäänsä sisarusten maalaamisen yleisyyteen naistaiteilijoiden keskuudessa 1800-luvulla liittyy Riitta Konttisen mukaan niin sanotut ”pienet aiheet”. ”Pienillä aiheilla” Konttinen tarkoittaa taideaiheita, joita pidettiin naistaiteilijoille sopivina. Tähän kuului toisten taiteilijoiden teosten kopioinnin lisäksi juurikin lähipiirin ja sukulaisten muotokuvat sekä pienet maisemat. Eli ei niinkään suuret historialliset tai raamatulliset aiheet, joita pidettiin sopivampina miestaiteilijoille.⁵⁹

”Maalarisisaruus” on mielenkiintoinen ilmiö, jota tapahtui tarkastelemanani aikana ympäri Eurooppaa. Usein naistaiteilijoilla oli läheiset välit toisiinsa senkin takia, että yhdessä heidän oli helpompi matkustaa ja asua ulkomailla. Tuntuu kuitenkin, että uudemmassa tutkimuksessa ”maalarisisaruuden” lopullista merkitystä taiteilijoiden elämässä on kyseenalaistettu jonkin verran. Vähemmälle huomiolle jäänyttä biologista sisaruutta on paljon vaikeampi kyseenalaistaa. Se on näytelty perhesuhteissa ja käytännön elämässä tärkeää roolia käsittelemieni taiteilijoiden elämässä niin hyvässä, kuin joskus myös vähemmän hyvässä. Maarit Leskelä-Kärkeä mukaillen myös tässä tutkielmassa käsiteltyjen siskosten välit eivät pysyneet samanlaisina läpi elämän, vaan dynamiikka oli muutoksessa vuosien saatossa.⁶⁰ Sisarusten roolit ovatkin useimmiten monitahoisia, ja aina välit eivät pysyneet lämpiminä läpi elämän. Sisarusten merkitystä on kuitenkin yleensä mahdoton kiistää, silloinkaan kun välit eivät ole olleet läheiset. Siskosta tai veljestä erkaantuminen saattaa olla yhtä merkityksellistä, kuin heidän kanssaan tiiviisti yhteydessä oleminen.

Ellen Thesleffin elämässä tärkeimmät ja pitempiäaikaiset elämänkumppanit olivat äiti ja sisko Gerda Thesleff. Yhteensä perheeseen kuului viisi sisarusta: kolme siskoa ja kaksi veljeä.

⁵⁸ Stewen 1987, 130.

⁵⁹ Konttinen R. 2010, 29.

⁶⁰ Leskelä-Kärki, 2007.

Kuitenkin siskot olivat merkityksellisemmät Ellen Thesleffin elämässä. Hanna-Reetta Schreckin mukaan Ellen Thesleffiä ei voi edes ymmärtää ottamatta siskoja ja heidän vaikutustaan huomioon. He jakoivat kasvatuksen kautta samanlaiset arvot ja sivistyksen. He olivat myös kaikki luovia, vaikka Ellen oli ainoa, joka elätti itsensä miltei ainoastaan taiteen tekemisellä.⁶¹

Yhteydet siskoon saattoivat taiteilijoilla olla hyvin monisyiset, kuten esimerkiksi Ellen ja Gerda Thesleffillä sekä Maria ja Hilda Wiikillä. Siskot eivät jakaneet pelkästään perhesidettä, vaan myös olivat asuinkumppaneita. Lisäksi molempia siskopareja yhdisti luovan ammatin valitseminen. Sekä Gerda Thesleff, että Hilda Wiik kuolivat taiteilijasiskoaan aikaisemmin. Siskon menetys oli kova kolaus molemmille taiteilijoille. Vielä pitkällä 1940-luvulla Ellen Thesleff omisti jo 1939 kuolleelle Gerdalle vuonna 1946 valmistuneen ”Maalaustaiteen muusa” teoksen, joka alaosaan on kirjoitettu siskon muistoksi ”Till Gerda”. Gerdaa voi todella pitää yhtenä tärkeänä muusana Ellen Thesleffin uralla. Hän ei pelkästään ollut mallina useissa teoksissa, vaan suuresti myös mahdollisti Ellenin taiteellista työskentelyä ottamalla päävastuun siskosten talouden ja arkiaskareiden pyörittämisestä.⁶² Gerda Thesleffin kuvauksia tunnetumpia Ellen Thesleffin tuotannossa ovat kuitenkin kenties toista pikkusiskoa Thyra Elisabethia esittävät maalaukset. Nuorin sisko Thyra oli siskoista se, jota pidettiin kaunottarena. Ellen ilmeisesti piti itseään ”kursitun” näköisenä ja Schreck kuvaa hänen olemustaan poikamaiseksi. Thyra oli Thesleffin siskoista ainoa, joka meni naimisiin ja sai lapsia. Ei ole kuitenkaan havaittavissa näistä seikoista johtuvia ristiriitoja siskosten välillä. Thyran kautta Ellen ja Gerda saivat yhteyden perinteiseen perhe-elämään ja lapsiin. Thyra sai puolestaan kosketuksen epätavanomaisempaan elämänpolun valintaan naisena, ja pystyi myös auttamaan Elleniä urallaan sosiaalisten kontaktiensa avulla.⁶³

Tutkielmassa käsiteltyjen taiteilijoiden väliltä on löydettävissä lisääkin yhteneväisyyksiä. Esimerkiksi Danielson-Gambogin ja Soldan-Brofeldtin lisäksi ajan suomalaisten naistaiteilijoiden joukkoon kuului muutamia muitakin avioituneita naisia, kuten Soldan-Brofeldtin hyvä ystävä Hanna Pauli (omaa sukua Hirsch), mutta he eivät kuulu tutkielmani piiriin.⁶⁴ Avioliiton lisäksi Danielson-Gambogia ja Soldan-Brofeldtia yhdisti muun muassa

⁶¹ Schreck 2017, 19, 87, 359-361.

⁶² Schreck 2017, Kuvaliite kuva XLI; Schreck 2019, 17-18.

⁶³ Schreck 2017, 175-177, 359-363; Schreck 2019, 18.

⁶⁴ Konttinen R. 1996, 76.

myös jälkimmäisen vuonna 1892 siskonsa Alma Soldanin kanssa perustama maalauskoulu. Alma oli Soldanin siskoista vanhin ja ammatiltaan piirustuksen opettaja. Kuitenkin Soldan-Brofeldt oli päävastuussa maalauskoulusta. Danielson-Gambogi otti väliaikaisesti hänen paikkansa vuonna 1893 Ahojen matkan takia. Soldan-Brofeldt palasi takaisin asemaansa myöhemmin 1893-94 paikkeilla, ja Danielson-Gambogi otti toimen Taideyhdistyksen piirustuskoulun opettajana.⁶⁵ Maria Wiik taas oli aikaisemmin toiminut Venny Soldanin opettajana talvella 1882-1883. Myös Ellen Thesleff toimi jossain vaiheessa uraansa opettajana. Opettamisen lisäksi Thesleffiä, Danielson-Gambogia ja Wiikiä yhdisti myös isän menettäminen varhaisessa vaiheessa. Tämän takia äidin rooli perheen kokoavana voimana voimistui heidän perheissään.⁶⁶

Ellen Thesleffin tuotannossa läheisten ihmisten muotokuvien maalaus oli erityisen isossa osassa hänen symbolismikaudellaan 1890-luvulla. Riitta Konttinen on tulkinnut tämän ainakin osittain seuraukseksi isän kuolemasta aiheutuneesta surusta vuosikymmenen alkupuolella. Tämä olisi saanut Thesleffin kääntymään enemmän sisäänpäin. Kenties herkkiä ja usein tummanpuhuvia symbolismikauden teoksia voi pitää surun käsittelynä. Kuvaamalla siskojaan ja äitiään Ellen Thesleff ei olisi käsitellyt vain omaa suruaan, vaan koko perheen surua. Konttisen mukaan julkisessa taidekirjoittelussa teosten herkkyyks oli tulkittu hauraudeksi ja yhdistetty tietynlaiseen pieneen taiteeseen. Hänen mukaansa Thesleffiä määrittely närkästytti, koska hän ”piti naisellista laatuaan kuohuvana ja voimakkaana”, ja oli hyvin ylpeä vahvasta taiteilijaidentiteetistään.⁶⁷ Hanna-Reetta Schreck on huomauttanut, että vaikka suru saattoi olla yksi tekijä Thesleffin symbolismikaudella, enemmän symbolismi olisi liittynyt Thesleffin identiteetin ilmaisuun.⁶⁸ Yksinkertainen värimaailmakin oli ylipäätään hyvin tyypillistä symbolismitaiteelle.

Elin Danielson-Gambogi säilytti yhteyden siskoonsa Rosaan eli Tyttyyn siitäkin huolimatta, että Elin Danielson-Gambogi muutti Italiaan mentyään vuonna 1898 naimisiin italialaisen taiteilijan Raffaello Gambogin kanssa, ja Tytty perusti oman perheensä Suomessa. Elin Danielson-Gambogi kuitenkin teki esimerkiksi useita työskentelymatkoja Suomeen myös avioliiton solmimisen jälkeen, ja hän maalasi siskoaan useasti uransa aikana. Siskojen välinen

⁶⁵ Konttinen R. 1996, 124-129.

⁶⁶ Konttinen R. 2010, 120-122, 191, 200, 219.

⁶⁷ Konttinen R. 2010, 221.

⁶⁸ Taide- ja kulttuurihistorioitsija Hanna-Reetta Schreckin suullinen tiedonanto tekijälle 13.2.2020

dynamiikka on mielenkiintoinen, koska Elin Danielson-Gambogia on kuvailtu rajoja rikkovaksi ja boheemiksi, kun taas Tytty valitsi perinteisemmän naisen roolin äitinä ja vaimona.⁶⁹ Siskoissa näin yhdistyi naisen kaksi eri roolia, uraa tekevä moderni nainen ja etupäässä kodin piirissä vaikuttanut perinteinen nainen. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että ristiriitaisuuden sijaan he olisivat tavallaan täydentäneet toisiaan. On vaikeaa sanoa, mitä mieltä siskot lopulta olivat toistensa elämänvalinnoista. Se, mikä on kiistatonta on se, että Elin Danielson-Gambogi kuitenkin maalasi useita intiimejä kuvauksia siskostaan erityisesti äidin roolissa. Yhtä kiistattomasti Tytty on antanut siskonsa tehdä hänestä näitä kuvauksia, ja käyttänyt paljon omaa ja myös lastensa aikaa mallina istumiseen. Tästä voisi päätellä siskojen tukeneen toistensa valintoja ainakin tiettyssä määrin.

Kenties erikoisin suhde siskosten välillä oli Venny Soldan-Brofeldtin ja Tilly Soldanin välinen suhde. Tilly Soldanin ja Venny Soldan-Brofeldtin aviomiehen Juhani Ahon välillä alkoi rakkaussuhde Vennyn ollessa matkoilla Berliinissä 1890-luvulla. Suhteesta syntyi myös poika Nisse eli Björn Soldan vuonna 1902. Soldan-Brofeldt ei kenties hyväksynyt avioeroa, joten he päättivät kasvattaa molempien naisten lapset yhdessä, ja kaikkien vanhempien välit pysyivät läheisinä. Nisse Soldan oli kuitenkin 18-vuotiaaksi saakka virallisesti Tillyn kasvattilapsi, sillä naimaton Tilly olisi muuten saattanut menettää lapsen. Lapsen isyydestä kerrottiin julkisesti vasta Antti Ahon kirjoittamassa Juhani Ahon elämäkerrassa 1951, eli 30 vuotta Juhani Ahon kuoleman jälkeen. Tilly Soldan asettui Tuusulassa asumaan Ahojen kodin Aholan lähetyville, ja hän ryhtyi pitämään lastenkotia. Juhani Aho oli lunastanut Tillylle Kaunissaaren torpan tähän käyttöön.⁷⁰

Ringa Takasen mukaan yksi syy Ahojen ja Tilly Soldanin välisen järjestelyn onnistumiselle olisi saattanut olla se, että Soldan-Brofeldtille lopulta suhde lapsiin oli tärkeämpi kuin mieheen. Riitta Konttinen pitää mahdollisena, että suhde siskon ja aviomiehen välillä tapahtui, koska Soldan-Brofeldt oli niin omistautunut työlleen, eikä ollut yhtä taipuvainen kuin siskonsa tunteiden avoimeen osoittamiseen. Konttisen mukaan Soldan-Brofeldt olikin jopa todennut, että ”Naimisissa olevan naisen kohtalo on kauhea, naimattoman ehkä vielä kauheampi...”.⁷¹ Muutenkin Soldan-Brofeldtilla tuntui olevan ristiriitaisia tunteita siskojaan kohtaan. Suhteet kolmanteen siskoon Elliin, eli Elin Soldaniin, katkesivat täysin 1900-luvulla

⁶⁹ Konttinen R. 1995, 169, 190-201; Konttinen R. 2010, 190

⁷⁰ Frigård, 2018, 8-16; Konttinen R. 1996, 120, 176-180, 223

⁷¹ Konttinen R. 1996, 120, 176-180, 223; Takanen 2017, 30-39.

uskontokysymysten takia. Samoin Elli Soldan katkaisi välinsä muihinkin sisaruksiinsa. Vanhimmassa siskossa Alma Soldanissa Vennyä kaiheri Konttisen mukaan hänen saamattomuutensa, vaikka siskokset tekivätkin yhteistyötä esimerkiksi maalauskoulun parissa. Soldan-Brofeldtin erotti siskoistaan sekin, että häntä lukuun ottamatta siskot pysyivät naimattomina. Vennylle äitiys oli naiseuden suurin täyttymys Riitta Konttisen mukaan. Konttisen mielestä Soldan-Brofeldt olisi ollut sitä mieltä, että naimattomat ja lapsettomat Alma, ja vielä sairastelevaksi kuvailtu Helmi Soldan, jäivät ikään kuin keskeneräisiksi tilanteensa takia. Oman ydinperheen lisäksi Soldan-Brofeldt piti paljon huolta muistakin sukulaisistaan. Konttinen mainitsee hänen esimerkiksi pitäneen huolta ”--sairastelevista ja henkisistä ongelmista kärsivien siskojen elinkustannuksista ja sairaalakuluista--”. Konttisen mukaan Soldan-Brofeldt on kirjoittanut muistikirjaansa, että ”Eiköhän siskoista koitu kohtalomme”.⁷² Kenties ylimääräinen huoli lähisukulaisista on saanut hänet olemaan tätä mieltä. Tutkielman taiteilijoista Soldan-Brofeldtilla vaikuttaa olleen vaikeimmat suhteet siskoihinsa. Yllä mainittujen syiden lisäksi kenties hän ei ole tuntenut siskojaan yhtä läheisiksi perustettuaan oman perheensä Juhani Ahon kanssa verrattuna muihin käsittelemiini taiteilijoihin.

Venny Soldan-Brofeldtilla oli vahva ammatti-identiteetti ja tarve vapauteen avioliittotatuksesta huolimatta. Alusta lähtien hän nimenomaan tähtäsikin taiteilijan ammattiin tätiensä ja sisartensa tapaan. Todennäköisesti avioliitto toisen taiteilijan kanssa hyvin pitkälti mahdollisti hänelle uran, oman sosiaalisen piirin kanssa toimimisen, ja matkustamisen myös avioon astumisen jälkeen. Esimerkiksi yksin matkustamiseen ulkomailla tarvitsi vaimo vielä 1800-luvulla miehensä luvan. Kenties Juhani Aho kirjallisuuden alan taiteilijana ymmärsi vaimon tarpeen saada inspiraatiota ja sosiaalisia kontakteja opinto- ja työskentelymatkojen avulla. Soldan-Brofeldtille oli alusta lähtien hyvin tärkeää pystyä yhdistämään perhe-elämä aktiiviseen työskentelyyn. Osa sosiaalisista yhteyksistä toki muodostui myös pääosin aviomiehen Juhani Ahon kautta, kuten kontaktit nuorsuomalaisiin ja 1889 perustetun Päivälehden toimitukseen.⁷³

Yksi mielenkiintoinen näkökulma on, että kahta maalausta lukuun ottamatta kaikissa käsittelemissäni teoksissa sisko on ainoa kuvassa näkyvä ihmishahmo. Kahdessa poikkeuksessakin sisko on pääosassa: Thesleffin *Kitaralaulu* -teos, jossa on kaksi siskoa, sekä

⁷² Konttinen R. 1996, 10, 178, 222-223.

⁷³ Konttinen R. 1996, 7, 89, 121-124; Takanen 2017, 27.

Danielson-Gambogin *Äiti* -teos, jossa on siskon lisäksi hänen vauvansa. Mieshahmoja tai ylipäättään miehen läsnäoloa edustavaa kuvastoa ei näissä teoksissa näy. Suurimmassa osassa teoksista siskon kuvaus on selkeä pääasia, vaikka usein kuvaustapa ei vastaa käsitystä perinteisestä muotokuvasta. Seuraavissa luvuissa käsittelem muun muassa sitä, miten siskon maalaaminen on vapauttanut taiteilijoiden ilmaisua perinteisestä muotokuvan maalaamisesta kohti uusia ulottuvuuksia.

3.1.1. Siskot muotokuvassa

Tässä luvussa käsitellyt teokset edustavat aineistosta kaikista selvimmin perinteiseen muotokuvamaalaukseen kuuluvia teoksia. Muotokuvissa toistuu usein huomion kiinnittäminen mallin kasvoihin ja käsiin, kuten Tutta Palin on muun muassa tuonut esille.⁷⁴ Ellen Thesleffin siskoa Thyraa esittävä maalaus *Muotokuva* vuodelta 1900 on hyvä esimerkki tästä (kuva 1). Thyra Thesleffin kasvot, kaula ja vasen käsi ovat teoksessa huomion kohteena. Vaatetus on neutraalin vaalea asu. Tausta on vain vihertävän, keltaisen ja rusehtavan eri sävyjä. Siskon asento on sivuttain istuva, mutta hän on kääntänyt kasvonsa kohti katsojaa. Thyra Thesleffin ilme on vakava ja rauhallinen, mutta katse vetää huomion puoleensa. Tässä teoksessa taiteilija on loitnut siskolleen huomion puoleensa vetävän katseen maalaamalla hänelle loistavan siniset silmät.

Ellen Thesleffin toinen muotokuva Thyra Elisabethista vuodelta 1892 (kuva 2) olisi voinut istua myös symbolismia käsittelevän luvun 3.1.4. alle. Muotokuvan maalauksesta tekee kuitenkin se, että malli on kuvasta melko hyvin tunnistettavissa, minkä lisäksi teos on nimetty mallin mukaan. Teoksesta löytyy kuitenkin myös symbolismiin kuuluvia ulottuvuuksia. Symbolismi, siihen liittyvä ”ihmisen sisäisten tiedostamattomien sielunkerrosten” kuvaus, ja symbolistien ilmaisun tavat alkoivat kiinnostaa Ellen Thesleffiä 1890-luvulla Hanna-Reetta Schreckin mukaan.⁷⁵ Teoksessa on kuvattu nuori naispuolinen henkilö silmät kiinni. Hahmon kasvot ja toinen käsi ovat teoksen selkeimmin kuvatut osat, muuten hahmo ja tausta ovat abstrahoituja. Tytön silmät ovat kiinni, joten tuntuu siltä, kuin hän olisi syventynyt omiin

⁷⁴ Palin 2004, 77-101.

⁷⁵ Schreck 2017, 86.

ajatuksiinsa tai haaveisiin. Ilme vaikuttaakin haaveilevalta ja poissaolevalta. Hahmon kädessä näkyy hentoinen vaalea kukka, jota voi pitää puhtauden ja viattomuuden symbolina.⁷⁶

Teoksen kehykset muistuttavat madonna-aiheisia tai ikonimaalauksia, mistä voi vetää yhtäläisyyksiä uskonnolliseen taiteeseen. Teoksessa on käytetty paljon harmahtavan ja rusehtavan värisävyjä, jotka sitovat teoksen symbolistien aikakauteen. Symbolisteilla oli tapana suosia väriasketismia teoksissaan. Taidehistorioitsija Marja Lahelma on kirjoittanut väitöskirjassaan suljettujen silmien tematiikasta symbolistien taiteessa. Hänen mukaansa se, että ihmishahmosta on kuvattu usein vain yläruumis, suljetut silmät, riisuttu väriskaala, ja että monet teokset vaikuttavat viimeistelemättömiltä, olivat ylipäätään yleisiä symbolistien ihmiskuvauksissa, aivan kuten Thyra Elisabethin muotokuvassa. Suljettujen silmien takana hahmo katsoo itseensä ja on ikään kuin näkyvän ja näkymättömän maailman välissä unessa. Lahelma huomioi Thesleffin muotokuvan siskostaan, ja kiinnittää huomiota siihen, kuinka sisko on hänen mielestään esitetty pyhimysmäisenä. Vaikutelmaa tehostaa Lahelman mukaan pään asento, ja kuinka valo osuu Thyra Elisabethin kasvoille. Valoa voisi hänen mielestään pitää jonkinlaisena jumalallisena totuuden valona, joka on mahdollista saavuttaa ainoastaan kääntymällä kohti sisintä. Samalla valo luo pyhimyskehämäisen ilmiön hahmon pään ympärille.⁷⁷

Symbolismisuuntausta voi pitää vaikutteena, jonka Thesleff löysi opiskellessaan Pariisissa 1890-luvun alkupuolella. On mielenkiintoista, että Thesleffin läpimurtoteos *Kaiku* on valmistunut vain vuosi Thyra Elisabethin muotokuvaa ennen vuonna 1891, mutta silti teosten tyyli on hyvin erilainen. *Kaiku* edustaa vielä selkeästi enemmän ranskalaista naturalismia. Thesleffin 1890-luvun teokset ovat laajalti yhteneväisiä symbolismille ominaisina pidettyjen piirteiden kanssa. Hän käytti paljon väriasketismin rusehtavien ja harmaiden sävyjä, niin muotokuvissa kuin maisemissa. Lisäksi muotokuvissa näkyy pyrkimys hahmojen psykologisen persoonallisuuden kuvaukseen siinä, että niissä korostetaan enemmän hahmon henkistä sisäistä elämää, kuin varsinaista näköisyyttä, tai hahmon sijoittamista hänelle ominaiseen ympäristöön. Symbolismikautenaan Thesleff teki useita teoksia perheensä naisista. Nämä olivat ihmisiä, jotka Ellen Thesleff tunsu kaikista parhaiten, ja pystyi täten kuvaamaan heitä psykologisin ihmisinä, ei ainoastaan heidän fyysistä näköisyyttään. Thyra Elisabethin lisäksi muissakin perheenjäseniä kuvaavissa teoksissa hahmoilla on usein silmät

⁷⁶ Kokkinen 2019, 326.

⁷⁷ Lahelma 2014, 91-92.

kiinni tai ainakin katse katsojasta pois päin luotuna. Tämä ohjaa katsojan ajattelemaan sitä, mitäköhän suljettujen silmien takana hahmon ajatuksissa tapahtuu. Tämä saattaa myös ohjata katsojan sijoittamaan itsensä hahmon asemaan, ja pyrkimään samaistumaan tähän.⁷⁸ Marja Lahelma on kirjoittanut Ellen Thesleffin vuosille 1894-1895 ajoitetun omakuvan kohdalla juurikin, että se ohjaisi katsojan heijastamaan itsensä kuvaan. Teoksen katsominen ei olisi yksipuolinen tapahtuma, vaan kyse on teoksen ja katsojan välisestä suhteesta. Samoin kuin siskon muotokuvan kohdalla, vaikka kuvan hahmo on sulkeutunut sisään päin, se kutsuu katsojan peilaamaan omaa subjektiivisuuttaan.⁷⁹

1892 *Thyra Elisabeth* on maalattu Ruoveden Murolessa Ellen Thesleffin palattua Pariisista. Murolen kylän Murolenkosken tila oli siirtynyt Thesleffien omistukseen 1891, ja juuri siellä valmistui tämä yksi tunnetuimmista Ellen Thesleffin tekemistä siskokuvista. Hanna-Reetta Schreckin mukaan tuolta ajalta on olemassa myös paljon valokuvia Thyra Thesleffistä Murolessa. Kenties teos on maalattu osin myös niiden perusteella. Schreckin mukaan teoksessa on mallin ilmeessä nähtävissä nautinnollisuutta, täyttymyksen tunnetta ja sensuaalisuutta. Hänen mukaansa tyttö vaikuttaakin tuolloin 12-vuotiasta Thyraa vanhemmalta ehkä sen takia. Schreck onkin pohtinut, voisiko teoksessa todellisuudessa olla kysymys myös Ellen Thesleffin omakuvasta, kenties rakastuneena.⁸⁰ Tämä teoria liittäisi teoksen mielenkiintoisella tavalla Elin Danielson-Gambogin ”*Päättynyt aamiainen*” teokseen (kuva 11), jota Riitta Konttinen on pitänyt tällaisena mahdollisena kaksoismuotokuvana. Schreckin teoriaa tukee sekin, että symbolisteilla kukat olivat maalauksissa usein aistillisen rakkauden symboleita. Aistillinen rakkaus teoksen teemana ei kävisi yhteen taiteilijan siskon iän kanssa, mutta siinä voisi olla yhteys Ellen Thesleffin omaan elämäntilanteeseen nuorena naisena. Kuitenkin kukan valkoisen värin voi ajatella viittaavan esimerkiksi viattomaan seksuaalisuuteen ja henkisyys.⁸¹

Thyra Thesleffiä esittävässä kahdessa muotokuvassa on melko erilaiset tunnelmat keskenään. Hanna-Reetta Schreck on sitä mieltä, että vuoden 1900 muotokuvassa sisko on kuvattu lihallisemmin ja katsojaa lähemmäs tulevana, verrattuna vuoden 1892 idealisoituun ja mystiseen kuvaukseen. Marja Lahelma kuvailee vuoden 1900 teoksen tyyliä Art Nouveauksi

⁷⁸ Ellen Thesleff näyttely Helsingin taidemuseo HAMissa 26.4.2019-26.1.2020

⁷⁹ Lahelma 2014, 149-150, 158.

⁸⁰ Schreck 2017, 84.

⁸¹ Kokkinen 2019, 337; 369.

verrattuna Thesleffin aikaisemmin suosimaan symbolismiin. Schreck huomauttaa, että myöhemmässä teoksessa siskon nyt nuoren aikuisen ruumiinmuodot on kuvattu selkeämmin merkkinä eletystä elämästä.⁸² Myös siskon silmät ovat auki myöhemmässä teoksessa. Varhaisemmassa teoksessa voisi siis ajatella näkevänsä tulevaisuudesta haaveilevan nuoren tytön, kun taas aikuisuuden kynnyksellä hänen silmänsä ovat auenneet. Hän saattaa pohtia mahdollisuuksiaan ja sitä, minkälaisen polun tulee valitsemaan nyt, kun elämänvalintojen tekeminen on konkreettisempi asia.

Maria Wiikin maalaamat muotokuvat siskostaan Hilda Wiikistä 1880-luvulta ovat keskenään hyvin samankaltaisia (kuva 3 ja kuva 4). Molemmissa siskolla on samantyyppinen tumma puku, hiukset kiinni takana, samanlainen vakava ilme ja viistosti alas luotu katse. Samankaltaisesti Thyra Thesleffin vuoden 1900 muotokuvan kanssa myös näissä sisko istuu jokseenkin sivuttaisessa asennossa, mutta kasvot käännettynä eteenpäin kohti katsojaa. Pääosin teoksissa on käytetty harmaan ja ruskean eri sävyjä, sekä mustaa ja valkoista. Värien niukkuus kertoo kenties symbolismin vaikutuksesta Maria Wiikin taiteessa, mutta ne luovat osaltaan myös hyvin rauhallisen ja vakavan tunnelman. Askeettinen väripaletti, eli symbolistien suosimat harmoniset erityisesti harmaan ja ruskean sävyt, pyrkivät Turun yliopiston historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksen tutkijan Nina Kokkisen mukaan etäännyttämään taidetta mimeettisyydestä. Kokkisen mukaan symbolistien taiteeseen kuului myös tietty viimeistelemättömyys, jonka voi nähdä usein selkeämmin näkyvissä siveltimenvedoissa ja selkeissä ääriviivoissa. Tämä eroaa hiukan varhaisemmasta naturalistisesta kuvaustavasta, jota myös pidettiin Suomessa radikaalina, saati laajemmin hyväksytymmästä niin sanotusta nuollusta pinnasta, ja elävän elämän ideaalisrealistisesta esittämistavasta. Symbolismin piirteet taiteessa kohtasivat ajan taidekeskustelussa myös paljon kritiikkiä, mikä oli hyvin selkeästi nähtävissä Suomessa. Kotimaassa suuri yleisö ei ollut vielä aivan valmis kohtaamaan uutta esittämistapaa.⁸³

Hilda Wiikin 1880-luvun muotokuvissa on kuitenkin keskenään useampia eroavaisuuksiakin. Varhaisemmassa maalauksessa Hilda Wiik on kuvattu vain noin kylkiluiden alaosaan asti, ja hänet on sijoitettu miltei kankaan keskelle. Lisäksi vuoden 1880 teoksessa taustana on kasviaiheinen tapetti, eikä pelkkä väripinta. Myöhemmässä, vuoden 1881 teoksessa taustan väripinta muuttuu vähitellen yläosan vaaleasta sävystä alaosan tummaan sävyyn.

⁸² Lahelma 2014, 173; Schreck 2017, 141-142.

⁸³ Kokkinen 2019, 34-38; Konttinen R. 1996, 87.

Myöhemmässä maalauksessa siskon hahmo on näkyvissä miltei kokonaan, kuvan alarajaus menee noin pohkeen kohdalta. Vaikka tausta onkin tässä teoksessa abstrahoidumpi, on maalaukseen lisätty muuten enemmän yksityiskohtia verrattuna aikaisempaan teokseen. Korkealla selkänojalla varustettu puutuoli, jolla Hilda Wiik istuu, on maalattu yksityiskohtaisemmin, kuin hänen tumma asunsa. Hänellä on leveä kangasnauha hiuksissaan koristeena. Erityisesti huomiota kiinnittävät kädet, jotka on puettu keltaisiin käsineisiin. Käsineet erottuvat kuvasta, jossa mikään muu ei ole maalattu yhtä voimakkaalla värillä.

Thyra Thesleffin muotokuva vuodelta 1900 sekä Hilda Wiikin muotokuvia vuosilta 1880 ja 1881 yhdistävät kuvauksen keskittyminen kasvonpiirteisiin ja taustan häivyttäminen. Ensimmäistä ja kolmatta näistä kuvista yhdistää myös huomion kiinnittyminen käsiin, vaikkakin Hilda Wiikillä on vuoden 1881 muotokuvassa käsineet. Riitta Konttinen huomauttaa samaan muotokuvaan ja käsien kuvaukseen liittyen, että sormet ovat hänen mielestään koukistuneet neulaa pitelevään asentoon. Tämä olisi hänen mukaansa viittaus Hilda Wiikin ammattiin koristeompelijana.⁸⁴

Teoksen malli on myös nimetty teosnimissä, jolloin nämä tärkeimpiin kuuluvat muotokuvan määritelmät täyttyvät. Sen lisäksi, että teoksissa tausta on häivytetty sävyliukupinnaksi tai tapettimaiseksi, myös mallien vaatetus tuntuu olevan toissijainen seikka. Hilda Wiikillä on kuvissa tumma asu, jossa on yksityiskohtia ainoastaan hihansuissa ja kauluksessa. Nämä yksityiskohdat tuntuvat kuitenkin ainoastaan toimivan käsien ja kasvojen merkitystä korostavana elementtinä. Valkoinen röyhelö ohjaa katseen näihin kohteisiin, ei vie niiltä huomiota pois. Thyra Thesleffin muotokuvassa asu on puolestaan valkoinen, jossa toki on varjostuksia ja sävyvivahteita. Kuitenkin sekin jää huomion ulkopuolelle. Vaalean asun merkitys tuntuu olevan enemmän kolmiulotteisuuden vaikutelman luominen. Vaalea asu nousee tummemmasta vihertävästä taustasta nostaen hahmon katsojaa lähemmäs. Huomio on kuitenkin käsien, kaulan ja kasvojen yksityiskohtaisemmassa kuvauksessa. Vaikutelman viimeistelee hahmon sinisten silmien intensiivinen katse kohti katsojaa.

Riikka Stewen on huomioinut korkean pitsikauluksen Maria Wiikin tekemissä omakuvissa. Hän pitää kaulusta merkinä ”naiseuden pakkopaitaan puetusta subjektista”. Tämä on hyvin erilainen näkökulma kauluksen merkityksestä. Sen sijaan, että se olisi taiteilijan käyttämä

⁸⁴ Konttinen R. 2010, 120.

tehokeino, jotta katsojan huomio kiinnittyisi itse kasvoihin, Stewenin mukaan se olisi tapa ilmaista naisen mahdollisuuksien rajoittuneisuutta 1800-luvun lopun Suomessa.⁸⁵ Saattaa tietysti olla, että kyse on molemmista. Lopulta kyse on yksinkertaisesti myös ajalle tyypillisestä pukeutumisesta. Niin naisten, kuin miestenkin muotokuvissa usein kaulus nousee melko ylös kaulalle. Jos vertaa 1800-luvun puolella tehtyjä muotokuvia 1900-luvun puolella tehtyihin, on mahdollista huomata muutosta naisten vaatetuksessa. Vähitellen naisten vaatetus muuttui jokseenkin rennommaksi, antaen enemmän mahdollisuuksia liikkua.⁸⁶

Vaalea pitsikaulus näkyy myös esimerkiksi Maria Wiikin vuonna 1881 tekemästä omakuvasta.⁸⁷ Mielenkiintoista tässä omakuvassa on huomattava samankaltaisuus verrattuna Hilda Wiikin muotokuvaan samalta ja edeltävältä vuodelta. Omakuvassa Maria Wiik katsoo katsojaa rauhallisen päättäväisesti. Pitsikaulusta lukuun ottamatta tummasta puvusta ei juurikaan saa selvää, sillä myös tausta on maalattu tummaksi. Verrattuna siskon kuvauksiin teoksessa on vakavampi tunnelma, kenties jopa ankara, tai ehkä hiukan surumielinen. Omakuvan kuvaustapaan saattaa liittyä se, että Riitta Konttisen mukaan Maria Wiik olisi ollut sulkeutunut persoona, ja paljoakaan hänestä ei ole tiedossa.⁸⁸ Omakuvaan verrattuna Hilda Wiikiä kuvaavat teokset ovat paljon valoisampia ja seesteisempiä tunnelmaltaan. Taiteilija vaikuttaa kuvanneen itseään huomattavasti ankarammin, kuin siskoaan. Erona on myös se, että omakuvassa taiteilija katsoo kohti katsojaa, kun taas siskon muotokuvissa Hilda on kääntänyt katseensa alaviistoon. Kasvojen samankaltaisuus on kuitenkin selkeästi nähtävissä, jos vertaa omakuvaa siskokuvaan. Monesti siskokuvia tutkiessa olen palannut teemaan siskokuvista myös taiteilijan omakuvina. Taiteilijan on usein varmasti ollut paljon helpompaa samaistua siskoonsa, kuin vieraampaan malliin. Tämän myötä siskoa on kenties voinut käyttää tällaisissa tavallaan kaksoismuotokuvissa taiteilijan sijaisena. Maria Wiikin omakuvan ja Hilda Wiikin muotokuvien kohdalla voi myös pohtia, onko taiteilija antanut itselleen luvan lempeämpään ja suopeampaan omakuvaan siskon ulkomuodon kautta. Kenties sitten taas omakuvassa Maria Wiik ei ole halunnut korostaa ulkonäöllisiä seikkoja myös pitääkseen kiinni uskottavuudestaan taiteilijana.

⁸⁵ Stewen 1987, 128.

⁸⁶ Takanen 2017, 26.

⁸⁷ Konttinen R. 2010, 119.

⁸⁸ Konttinen R. 2010, 119.

Venny Soldan-Brofeldtin tekemä muotokuva nuorimmasta pikkusiskostaan Tillystä, eli Mathildasta, on mielenkiintoinen tapaus (kuva 5). Kyseinen maalaus ei kuulu taiteilijan tunnetuimpiin teoksiin. Valitettavasti usein Soldan-Brofeldtin teosten ajoittaminen on hankalaa. Riitta Konttisen mukaan monesti hän ei signeerannut teoksiaan tai laittanut niihin vuosilukua, tai sitten signeeraus on tehty vasta valmistumisen jälkeen. Tällöin teoksen vuosilukua ei aina voi pitää luotettavana tietona, jos taiteilija itsekään ei ole välttämättä muistanut enää valmistumisajankohtaa signeerausta lisätessään.⁸⁹ Tämänkään harvemmin julkisesti esillä olleen teoksen valmistumisajankohdasta ei ole tietoa. Oikeasta alareunasta löytyy vain Soldan-Brofeldtin tavallinen signeeraus VSB ilman vuosilukua. Kyseisessä teoksessa siskon hahmo on esitetty hyvin kookkaana verrattuna taustaan. Tilly Soldanilla on päällään tumma korkeakauluksinen puku, jossa on pieni pitsikaulus, ja kädessään kirja. Nämä voisivat viitata siihen, että teos on tehty siinä vaiheessa, kun Tilly on jo ryhtynyt lastenkodin johtajattareksi. Teoksen tausta on jätetty hyvin viitteelliselle tasolle. Luonnosmaisesta taustasta saa sen verran selvää, että siinä vaikuttaa olevan luontokuvaus, kenties maalaismaisema. Tillyllä oli ollut kasvattilapsia 1900-luvun alussa jo ennen, kun Juhani Aho lunasti hänelle Kaunissaaren torpan lastenkotia varten Tuusulasta vuonna 1905. Maalauksen taustan maisema voisi viitata juuri Kaunissaareen. Taidehistorioitsija Johanna Frigård on kuvannut Tillyn lastenkodin ympäristöä hyvin maaseutumaiseksi. Hänen mukaansa Tilly koki luonnonmukaisen kasvatuksen ja puutarhanhoidon tärkeiksi. Maalauksessa Tillyn hiukset on sidottu kiinni taakse. Sekä pukeutumistyyli, että kirja, voisivat olla lisäviittauksia siskon ammattiin. Nämä seikat voisivat tehdä teoksesta miltei miljöömuotokuvan. Tilly Soldanista on valokuva vuodelta 1903, jossa hän esiintyy hyvin samanlaisessa ulkomuodossa hänen ja Juhani Ahon yhteisen pojan Nissen, eli Björnin, kanssa.⁹⁰ On siis mahdollista, että teos olisi 1900-luvun alkuvuosilta. Tilly Soldanin ilmettä teoksessa on vaikeaa kuvailla. Hänellä vaikuttaa olevan pienoinen hymynkare, mutta silmien katse tuntuu olevan arvioiva, miltei arvosteleva.

On mielenkiintoista verrata tätä teosta Soldan-Brofeldtin teokseen *Sisäkuva* 1880-luvulta (kuva 8), jossa näkyy isosisko Alman hahmo. *Sisäkuvassa* siskon hahmo on pieni ja luonnosmainen verrattuna ympäröivän interiöörin kuvaukseen. Tämän kautta voi ajatella, että Venny Soldan-Brofeldtin maalaukset Almasta ja Tillystä ovat tavallaan toistensa

⁸⁹ Konttinen R. 1996, 10.

⁹⁰ Frigård 2018, 10-11.

vastakappaleet. Alman kuvauksessa sisko on pieni osa interiöörin kuvausta, kun taas Tillyn muotokuvassa sisko peittää suurimman osan kuvapinnasta, ja tausta jää viitteelliselle tasolle.

Venny Soldan-Brofeldtille muotokuvamaisuuden rajojen rikkominen ei ollut tavatonta.

Helmi-siskon muotokuvassa vuodelta 1886 sisko on kuvattu profilissa (kuva 6).

Maalauksessa sisko on esitetty melko arkisesti. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, että siskon hiukset on letitetty napakasti taakse, mikä on käytännöllistä. Päällään hänellä on raidallinen puku sinisen eri sävyissä. Tausta on yksinkertaisesti musta, mikä on jyrkässä kontrastissa kasvojen, kaulan ja hiusten vaaleuden kanssa. Katsojan huomio keskittyy erityisesti poskien rusottavaan punaisuuteen. Punaisia poskia voi pitää viittauksena tervehenkisyyteen yhtä hyvin kuin ujouteenkin. Helmi Soldanin katse on luotu alas, ehkä johonkin keskittyneenä tai ajatuksiinsa vajonneena. Yksi mahdollisuus voisi olla myös mallin ujous, jos ei ole täysin tottunut olemaan huomion keskipisteenä tällä tavalla. Myöhemmin Soldan-Brofeldt maalasi Sally Piispasesta teoksen, jota hän uhmakkaasti kutsui muotokuvaksi, vaikka tapojen vastaisesti malli oli kuvattu takaviistosta ja kasvot olivat näkymättömissä. Konttisen mukaan taiteilijan ratkaisu aiheutti hämmentyneen ja ristiriitaisen reaktion esimerkiksi Fanny Churbergissa, joka syytti Soldan-Brofeldtia erikoisuuden tavoittelusta.⁹¹

Riitta Konttinen kuvailee Soldan-Brofeldtin kuvaustapaa ”moderniksi realismiksi”. Helmi-siskon profilikuvaakin hän sanoo jopa armottoman tarkaksi kuvaukseksi. Kenties tämä johtui siitä, että Konttisen mukaan siskoista Helmi oli eniten samannäköinen kuin Venny.⁹² On mahdollista, että taiteilija on kuvannut itseään samalla, kun hän on kuvannut siskoaan. Tämä on kenties helpompaa silloin, kun kuvauskohteena on henkilökohtaisesti tuttu ja ulkoisesti samannäköinen perheenjäsen. Kuvan mietteisiin vajonnut nainen saattaa kuvata myös taiteilijan omaa itsetutkiskelua.

Luvussa mainituista esimerkeistä käy ilmi, että vaikka tutkielman naistaiteilijat tekivät selkeitä muotokuvia siskoistaan, he myös ottivat paljon vapauksia kuvatyypin kanssa. Omien tulkintojen tekeminen ja vapauksien ottaminen ajan myötä venytti käsitystä siitä, millaisia teoksia voi pitää muotokuvina. Tätä myöten se ylipäättään uudisti osaltaan kuvataidetta Suomessa. Se, että nämä taiteilijat uudistivat alaa vapaiden aiheiden, eikä tilaustöiden kautta,

⁹¹ Konttinen R. 1996, 96.

⁹² Konttinen R. 1996, 96-97.

antoi heille enemmän tilaa. Mielestäni erityisesti pioneerityön tekeminen siskokuvien kautta salli sen, että taiteilijat pystyivät pitämään valinnanvapauden itsellään.

3.1.2. Arkipäivän kuvat ja tyyppikuvat

Kuva-aineiston joukosta näitä kuvia voi ehkä pitää vähiten itsestään selvästi muotokuvina. Tällaisia ihmiskuvauksia kutsutaan usein nimillä tyyppikuva tai henkilökuva. Usein ilman taustatietoja on mahdotonta pystyä tunnistamaan mallia tietyksi ihmiseksi. Jos katsoja on tietoinen teoksen taustasta ja osaa tunnistaa mallin, voi teosta edelleen pitää muotokuvanakin. Samanaikaisesti teosta voi kuitenkin pitää myös yleisesti tässä tapauksessa ajan naista kuvaavana maalauksena. Vaikutelma syntyy erityisesti siitä, että jokaisessa näistä kuvista mallin katse suuntautuu katsojasta poispäin, joko alas tai sivulle. Erityisen vahvasti vaikutelma tehostuu Maria Wiikin teoksessa *Ullakkokamarissa* (kuva 7), jossa taiteilijan sisko Hilda Wiik on kuvattu viistosti takaa. Sisko on kuvattu istumassa yksinkertaisesti sisustetussa huoneessa. Hän istuu puisella tuolilla yksinkertaisen pienen pöydän ääressä. Tuolin selkänojalle on huolettomasti heitetty vaate. Pöydän päällä on siskon työtarpeiden lisäksi pieni lasimaljakko, jossa on muutamia kukkia. Kenties jompikumpi siskoista on kerännyt kukat maljakkoon luonnosta, sillä ne näyttävät villikukkasilta. Kellertäviä kukkia on myös huoneen vihertävässä tapetissa. Työskentelypöytä on sijoitettu ikkunan eteen, jotta siihen tulee luonnonvaloa. Huoneen nurkassa seinällä on pieni kulmahylly, seinällä on peili ja pyyhe, sekä niiden vieressä seinän reunustalla pieni kamiina. Hilda Wiikillä on päällään valkoinen aluspaita ja hame. Aluspaidan päällä hänellä on jotain, mikä on sidottu niskan taakse ja kietoutuu yläruumiin ympäri, kenties essu tai huivi. Hiukset on sidottu taakse pois tieltä. Hiukan alas vasenta käsivartta on valahtanut siro kultainen rannerengas. Sisko tarkastelee vaaleaa kangasta, jota hän työstää. Hän on nostanut kankaan katseen tasolle. Tässä teoksessa näkyy aiemmin mainittuja Hilda Wiikin 1880-luvun muotokuvia selkeämmin myös vasemman käden asento, joka vaikuttaa tyyppilliseltä ompelutyölle. Vasen käsi pitelee kangasta etusormen ja peukalon välissä ja pikkusormi on koukistunut taakse.

On tiedossa, että *Ullakkokamarissa* teoksessa kyseessä on taiteilijan sisko, joka oleskeli Maria Wiikin kanssa Pariisissa maalauksen tekoaikoihin. Lisäksi on tiedossa, että Hilda Wiik oli koristeompelija ammatiltaan, ja hän on mahdollisesti teoksessa kuvattu työn touhussa. Tällöin kuvaa voidaan pitää sekä tyyppikuvana, jossa kuvataan ajan naista arkisessa tilanteessa, että

muotokuvana, jos katsojalla on tarvittavat taustatiedot. Toisaalta erityisesti tähän teokseen, kuten myös muihin tässä luvussa käsitellyistä teoksiin, voi soveltaa Tutta Palinin määritelmää miljöömuotokuvasta. Miljöömuotokuvassa malli on sijoitettu hänelle tyypilliseen ympäristöön, kuten ammattia ilmaisevaan ympäristöön tai kodin piiriin.⁹³ Toki miljöömuotokuvissakin on ollut tapana nimetä teoksen nimi mallin mukaan, joten asia ei ole aivan näin yksinkertainen. Usein miljöömuotokuvissakin malli on myös enemmän aseteltu tarkoituksenmukaisesti poseeraamaan maalausta varten, mikä ei koske kaikkia näitä siskokuvia.

Wiikin sisarukset olivat arkkitehdin tyttäriä, ja varakkaamman perhetaustan takia Maria Wiik ei ainakaan koko uransa aikana kärsinyt yhtä suurista taloudellisista vaikeuksista, kuin monet muut ”maalari sisaret”. Isä kuitenkin kuoli jo varhaisessa vaiheessa. Wiikin perheen viidestä lapsesta neljä; eli Maria, Hilda, Anna ja Fritz, asuivat yhdessä äitinsä kanssa 1880-luvulla. Tuolloin syntyi esimerkiksi Hilda Wiikin muotokuva vuodelta 1881. Äidin kuoltua 1883 sisarukset jatkoivat yhdessä asumista. Hildan kanssa Maria Wiik vaikuttaa olleen läheisin. Hilda matkustikin Marian mukana Pariisiin jo tämän ensimmäisen Pariisin talvena 1875, jolloin Hilda opiskeli taideompelua ja ranskankieltä. Hilda kuitenkin menehtyi jo 1896 keuhkotautiin, ja tästä aiheutunut suuri suru vaikutti Maria Wiikiin pitkän aikaa. Hänen oma työskentelynsä vaikeutui huomattavasti 1900-luvulla, kun hänen näkönsä alkoi heiketä.⁹⁴

Samaa henkeä *Ullakkokamarissa* teoksen kanssa on myös Venny Soldan-Brofeldtin 1880-luvun teoksessa *Sisäkuva* (kuva 8), jossa sisko on kuvattu sivulta, ja ilman selkeitä persoonallisia erityispiirteitä. Siskon iho, vaatteet ja hiukset ovat kaikki maalattu vain muutamilla värisävyillä. Kasvojen piirteistä ei saa juurikaan selvää. Vaikuttaa siltä, että taiteilija olisi halunnut häivyttää siskon persoonan teoksessa. On vaikeaa sanoa, onko se tehty siksi, että taiteilija on halunnut kuvata tietyn yhteiskuntaluokan arkea yleisesti ja tämän takia hän olisi tehnyt yleisemmän naisen kuvauksen, vai onko kyse jostain muusta syystä. Teoksessa sisko on kuvattu syventyneenä lukemaan pöydän ääressä. Hänet on sijoitettu kodin piiriin, ja hän tuntuu olevan luonnollisen syventynyt lukemaansa. Siskon läsnäolo teoksessa vaikuttaa kuitenkin melkein päinvastaisekalta. Hahmon ympärillä oleva miljöö vie huomion, eikä katsojan katse tahdo kohdistua ihmishahmoon. Tässä teoksessa tuntuu, että ei pelkästään siskon hahmo ole muotokuvan sijaan vain tyyppikuva ajan naisesta, vaan että ihmishahmon

⁹³ Palin 2004, 77-101.

⁹⁴ Konttinen R. 2000, 19; Konttinen R. 2010, 119-121, 125.

läsnäolo teoksessa ylipäättään on samanarvoinen eri huonekalujen ja seinällä riippuvien maalausten kanssa. Sisko on interiöörikuvan statisti ilman persoonallista erityisyyttä.

Kuitenkin maalauksesta on mahdollista lukea muutakin, kuin mitä silmä ensimmäisenä katsojalle välittää. Teoksessa on ensinnäkin Riitta Konttisen mukaan kuvattu Alma Soldan, jonka kanssa Venny Soldan-Brofeldtilla oli jokseenkin mutkattomampi suhde verrattuna Tilly Soldaniin. Alma oli Vennyn isosisko, ja Riitta Konttinen on kuvaillut häntä hiljaiseksi ja taiteilijana pikkusiskoaan vähemmän kokeneeksi. Hiljaisuus ja rauhallisuus ovatkin vallitsevia teoksen välittämiä tunnelmia. Erilaisen siskosuhteen takia Alma on kuitenkin jäänyt melko vähäiseen osaan Venny Soldan-Brofeldtin elämäkerrassa. Kenties vähäisempi dramaattisuus myös näkyy siskon kuvauksessa tässä, verrattuna esimerkiksi Tilly-siskon muotokuvaan, jossa siskon hahmo täyttää kankaan miltei reunasta reunaan. On vaikeaa sanoa, mihin Alma-sisko on maalauksessa syventynyt. Hänen vieressään näyttäisi olevan sulkakynä, joten kenties kirjoittamaan vaikkapa kirjettä yhtä hyvin kuin lukemaan. Ammatiltaan Alma Soldan oli piirustuksenopettaja, joten hän saattaisi myös piirtää. Vennyllä ja Almallahan olikin yhteinen maalauskoulu Helsingissä.⁹⁵ Siskon tumma hahmo on kontrastissa ympäröivään valtaosin puna- ja keltasävyiseen interiööriin. Tummansiniseen pukuun pukeutunut sisko tuntuu olevan muuten lämminsävytteisen huonekuvan viileä sydän. Tämä aiheuttaa myös sen, että toisaalta siskon läsnäolo teoksessa tuntuu olevan melkein vahinko. On, kuin taiteilija olisi pyrkinyt kuvaamaan huonetta, mutta sisko olisi vahingossa unohtunut huoneen toiseen reunaan omiin toimiinsa.

Elin Danielson-Gambogin kahdessa teoksessa on kuvattu sama sisko erilaisissa tilanteissa. Teokset ovat syntyneet samoihin aikoihin. *Tyttö ja kissat kesäisessä maisemassa* (kuva 9) on vuodelta 1892 ja *Äiti* (kuva 10) vuodelta 1893. Kuitenkin tunnelmaltaan ne tuntuvat olevan aivan eri maailmoista. *Tyttö ja kissat kesäisessä maisemassa* teoksessa sisko Rosa, usein käytetyltä lempinimeltään Tytty, on kuvattu huolettomana kesäiseen maisemaan leikkimään kissojen kanssa. Teos luo vaikutelman vielä nuoresta tytöstä, vaikka vuonna 1863 syntynyt Tytty oli tuolloin jo 29-vuotias. Jo seuraavana vuonna valmistui *Äiti* -teos, jossa Tytty imettää lastaan makuuhuoneessa. Elin Danielson-Gambogille siskon äitiyden kuvaaminen on toistunut muuallakin, esimerkiksi teoksessa *Äidin huoli* vuodelta 1891.⁹⁶ Kaikkia näitä teoksia yhdistää se, että siskoa ei ole nimetty teoksen nimessä. Tämän takia jälleen kuvia voi pitää

⁹⁵ Konttinen R. 1996, 97, 126.

⁹⁶ Konttinen R. 1995, 32-34, 97.

tyyppikuvina, joissa esiintyy ajan nuorta naista tai nuorta äitiä ylipäättään edustava malli. Kuitenkin mielestäni on mahdollista tunnistaa Tyttyn kasvonpiirteet näistä teoksista. Tämä edellyttää sitä, että joko mallin kasvot ovat katsojalle tutut valokuvasta tai henkilökohtaisesti, tai sitten ne tunnistaa jonkun toisen teoksen kautta, josta tiedetään kiistatta kuka on istunut teoksen mallina. Kaikki nämä teokset vaikuttavat olevan hetken tunnelmakuvauksia mallin elämästä. Teosten tunnelma on herkkä ja tuntuu, kuin taiteilija ei olisi halunnut häiritä malliaan, vaan pitää tämän mielummin arvostavan välimatkan päässä. Samanaikaisesti katsojalle tulee kuitenkin tunne, että hän pääsee osaksi yksityistä hetkeä, jota ei välttämättä muuten olisi vangittu kankaalle.

Elin Danielson-Gambogin maalaamien Tytty-siskoa esittävien äiteyden kuvausten verrokiksi voi nostaa esimerkiksi Axel Gallénin Mary-vaimoa esittävää kuvastoa. Suomalaisten 1800-luvun naiskuvien analyysissään Riikka Stewen käyttää yhtenä esimerkkinä *Madonna* -teosta vuodelta 1891. Kuten Danielson-Gambogin *Äiti* -teoksessa, myös tässä teoksessa kuvataan äidin ja lapsen rintaruokintahetkeä. Stewen tuo ilmi kuvateeman uskonnollisen tematiikan, joka tosin hänen mielestään tulee ilmi ainoastaan viitteellisellä tasolla. Hän on myös sitä mieltä, että teoksessa Mary ei ole persoonallinen yksilö, vaan yleisesti äitiyttä edustava hahmo. Eli kyseessä olisi täten tyyppikuva. Stewen kiinnittää huomiota siihen, että vaikka kuvan pääteema on feminiininen, nais- ja lapsihahmo on ympäröity maskuliinisella esineistöllä, johon kuuluu muun muassa kivääri ja kaksi kirvestä. Tämä hänen mielestään edustaa naisen esineellistämistä ja sitä, että nainen on miehen omistuksessa.⁹⁷ Verrattuna Danielson-Gambogin samanaiheiseen teokseen onkin huomattavaa, että Tytty on kuvattu rauhallisessa makuuhuoneessa, eli kodin piirin sydämessä, ja kodin piiriä on perinteisessä sukupuolikäsityksessä pidetty naisten alueena. Kuvan rajaus on myös Gallénin teokseen verrattuna jokseenkin ilmavampi. Tyttyä ja lasta ei ole yhtä tarkoituksenmukaisesti aseteltu tarkkaan valittujen esineiden keskelle. Ringa Takasen mukaan olikin tyypillistä ajan naistaiteilijoille tarttua tuttuihin kuva-aiheisiin, joita miestaiteilijat olivat käsitelleet paljon, mutta tehden niihin omia muutoksia ja painotuksia.⁹⁸ Erilainen suhtautuminen on havaittavissa jopa teosten nimissä: *Madonna* viittaa selkeästi kuvataiteen traditioon ja yhteen kolmesta perinteisistä naistyypeistä, kun muut ovat Stewenin mukaan viettelijätär ja nainen luonnon osana (eli ei kulttuurin ja sivistyksen, joita perinteisesti pidettiin maskuliinisuuteen

⁹⁷ Stewen 1987, 123.

⁹⁸ Takanen 2017, 30.

kuuluvina)⁹⁹. Gallénin antama teosnimi antaa äitiydestä mystisen ja myyttisen vaikutelman. Danielson-Gambogi puolestaan on nimennyt teoksensa paljon suoremmin ja arkisemmin yksinkertaisesti *Äiti*.

Schreck liittää Ellen Thesleffin vuoden 1892 maalauksen Thyra-siskosta madonna-aiheeseen. Hänen mukaansa suomalaiset symbolistitaiteilijat olivat Ellen Thesleffiä lukuun ottamatta tuona aikana miehiä. Tähän liittyen hän luonnehtii naiskuvauksen kolme perinteistä aihetta madonnaksi, enkeliksi ja femme fataleksi. Madonna-aihe yhdistäisi teoksen pohdintaan Axel Gallénin *Madonna* -teoksesta verrattuna Elin Danielson-Gambogin *Äiti* -teokseen. Schreck tuo esille teoksesta löytyvät yhteneväisyydet myös Edward Munchin madonna-aiheisiin teoksiin.¹⁰⁰ Verrattuna Danielson-Gambogin maalaukseen Thesleffin teosta voi pitää jokseenkin enemmän perinteisenä madonna-aiheena. Toisaalta Thesleffin teoksessa ei olekaan ollut tarkoitus kuvata äitiyttä lainkaan, joten näiden kahden teoksen vertaaminen on hyödytöntä siltä kannalta. Yhteistä teoksille on kuitenkin se, että naishahmo ei huomioi katsojaa, vaan joko katsoo lastaan, tai pitää silmiään kiinni. Näin katsoja pysyy välimatkan päässä ihmishahmosta, samoin kuin uskonnollisten madonna-kuvausten naishahmo on katsojalleen ulottumattomissa. Uskonnollisissa maalauksissa tarkoituksena on luoda tunne kunnioituksesta, ihailusta ja jopa palvonnasta. Ei ole kovin pitkä matka samantyyppisiin tunnetiloihin myöskään Danielson-Gambogin ja Thesleffin teosten kohdalla.

Yhteistä Maria Wiikin ja Venny Soldan-Brofeldtin teoksille on miljöökuvauks. Tämä etäännyttää katsojan täyttää huomiota teosten siskohahmosta. Sen lisäksi, että siskojen katse on suuntautunut pois katsojasta, ja Soldan-Brofeldtin teoksen kohdalla hahmoa on hyvin vaikeaa osata tunnistaa Alma Soldaniksi, myös siskoa ympäröivä interiööri vie huomiota muualle. Monissa muissa käsittelemissäni teoksissa siskon hahmo on pääosassa ja tausta on abstrahoitu. Kuitenkin näissä teoksissa siskon sijoittaminen hahmotettavaan ympäristöön tuntuu korostavan arkipäiväistä tunnelmaa. Teoksia on vaikeaa pitää varsinaisina miljöömuotokuvina, koska niissä hahmo on yleensä enemmän etualalla ja poseeraavammin työhönsä tai johonkin muuhun henkilökohtaiseen liittyvien esineiden kanssa. Tähän liittyen Soldan-Brofeldtin *Sisäkuva* voi verrata enemmän miljöömuotokuvamaiseen Tillyn muotokuvaan (kuva 5). Samoin, kuin luvussa käsitellyissä Elin Danielson-Gambogin teoksissa, edellä mainituissa Wiikin ja Soldan-Brofeldtin teoksissa tuntuu olevan vangittuna

⁹⁹ Stewen 1987, 121.

¹⁰⁰ Schreck 2017, 85-86.

tuiki tavallinen arkinen hetki. Kurkistus ei paitsi kuvattujen siskojen, vaan myös taiteilijasiskojen itsensä tavalliseen elämään, ja kanssakäymiseen keskenään ilman pakollista asettelua tai fanfaareja.

Näille arkikuvauksille tyypillistä on rauhallinen ja usein pysähtynytkin tunnelma. Teoksissa ei ole juurikaan liikkeen tai aktiivisen toiminnan tuntua. Siskohahmot ovat syventyneinä toimiinsa ikään kuin unohtaen olevansa mallina. Saattaa olla, että tämä on myös ollut tilanteen todellisuus. Taiteilijasisko on syventynyt omaan toimeensa, ja hänen siskonsa omaansa. Tähän luonnolliseen ja rauhalliseen tunnelmaan toisaalta jopa todennäköisesti on vaikuttanut myös se, että taiteilijan sisko on tottunut näkemään taiteilijan työssään. Hilda Wiik, Alma Soldan ja Tytty ovat kasvaneet taiteilijan siskona ja nähneet siskonsa piirtämässä ja maalaamassa pienestä lähtien. He ovat myös todennäköisesti toimineet siskonsa malleina jo useita vuosia erilaisissa tilanteissa. Tämän takia siskot eivät kenties ole jännittäneet mallina istumista, eikä tilanne ole tuntunut heistä oudolta. Heillä on myös mahdollisesti ollut vankka luotto taiteilijasiskon kykyihin tilannekuvien tallentajana.

3.1.3. Moderni nainen

1800-luvun lopulta suomalaisessa taiteessa erityisesti miestaiteilijat keskittyivät niin sanottuun kansallisen identiteetin rakentamisen projektiin, johon kuului kiinnostus Kalevalaan, kansallismaisemaan ja primitiiviseen paikalliseen kulttuuriin. Ylipäänsä 1800-luvulla nousi kiinnostus asioita kohtaan, joita pidettiin alkukantaisina ja aitoina. Näihin kuuluivat esimerkiksi uskonnon juuret, kielen varhaiset muodot sekä niin sanottu ”alkuperäinen ja oma” kulttuuri niin Suomessa, kuin Euroopassa yleisemminkin. Tutkija Nina Kokkisen mukaan evoluutioteoriaa myötäillen ajateltiin niin ihmiskunnan, kulttuurin, kuin yksilöidenkin kehityksen noudattelevan samantyyppisiä kaaria. Primitiivisyyttä pidettiin viattomana ja turmeltumattomana verrattuna ajan eurooppalaiseen turmeltuneeseen sivistykseen. Oma aika koettiin rappiollisena. Kokkisen mukaan tämä eräänlainen antimoderni asenne oli kuitenkin vain ihmisten tapa tulla toimeen modernin kanssa. Suomessa ilmiöön kuului vahvasti kiinnostus suomalaiseen muinaisuskoon, ja erityisesti taiteilijat näkivät Kalevalan siitä kertovana kirjallisena lähteenä. Kansallisuusaate ja oman suomalaisen kulttuurin löytämisen kokemus, käytännössä sen luominen, olivat ajalle tyypillisiä

ideaaleja.¹⁰¹ Valtaosan miestaiteilijoista keskittyessä näihin aiheisiin on mielenkiintoista, että naistaiteilijat tuntuivat suhtautuneen moderniin valmiimmin. Yksi suuri syy tähän oli varmasti se muutoksen tila, missä mielikuva naiseudesta ja naisen roolista yhteiskunnassa oli. Vaikka Suomessa oli edelleen suurimmaksi osaksi vallalla ajatus perinteisestä perhemallista ja naisesta lähinnä kodin piiriin kuuluvana toimijana, alkoi naisille 1800-luvun loppupuolelta avautua uusia ovia ja mahdollisuuksia. Yhä enemmän naiset saattoivat tehdä töitä myös kodin ulkopuolella ja hallinnoida omaa omaisuuttaan. 1900-luvun alussa suomalaiset naiset saavuttivat äänioikeuden, joka oli kenties tärkein askel modernin naisen kehityksessä. Naistaiteilijoiden teoksissa uuden naisen kuva alkaa näkyä jo 1800-luvun loppupuolelta lähtien. Tässä luvussa käsitellyissä teoksissa taiteilijoiden siskot ovat edelleen sijoitettuna kodin ympäristöön, mutta he ovat joko ammattiinsa kuuluneiden askareiden parissa, tai Elin Danielson-Gambogin *Päättynyt aamiainen* (kuva 11) teoksen kohdalla edustamassa uhmakkaasti naispuolista boheemia.

1800-luvun loppupuolelta kohti suomalaiseenkin yhteiskuntaan ilmestyi siis uusi, moderni naistyyppi. Monia naistaiteilijoista voi pitää tämän uudenlaisen naistyyppin pioneereina. Moderni nainen oli Riitta Konttisen mukaan itsenäinen ja toisinaan jopa boheemi. Uuden naisen kuvauksena voi pitää myös Ellen Thesleffin Thyraa esittävää *Muotokuva* maalausta vuodelta 1900 (Kuva 1). Kuvan nuoren naisen värähtämätöntä katsetta kohti katsojaa voi pitää aikuistumisen lisäksi myös uhmakkuutena. Hän ei enää suostu katsomaan kainosti pois, vaan ottaa oman tilansa ja paikkansa. Thyra ei kuitenkaan teoksessa vaikuta olevan sotaista, vaan rauhallisen päättäväinen. Tällainen asenne nuorelta naiselta, erityisesti säätyläisnaiselta, julkisesti oli vielä aikanaan poikkeuksellista. Sitä varmasti myös kavahdettiin. Tässä teoksessa Ellen Thesleff mahdollisesti ilmentää myös omaa kuohuvaa ja vahvaa naiseuttaan. Hän saattaa myös esittää siskonsa kautta sitä arvopohjaa, jonka siskokset ilmeisesti hyvin pitkälti jakoivat keskenään. Verrattuna Danielson-Gambogin hyvin suorasukaiseen teokseen uudesta naisesta tämä teos on kuitenkin hienovaraisempi ilmaisussaan. Siitä huolimatta voi aistia pintapuolisesti rauhallisen naishahmon pinnan alla myllertävän kuohunnan, joka tulee ilmi erityisesti pistävän katseen kautta.

Boheemi luonnehdinta osuu tutkielmassa käsitellyistä naisista kenties parhaiten Elin Danielson-Gambogiin. Suomalaisen taiteilijoiden keskuudessa alkoi olla enemmän

¹⁰¹ Kokkinen 2019, 219-222; 236.

itsenäisesti työskenteleviä, asuvia ja matkustavia naisia. Ainakin osittain he alkoivat omaksua tapoja, jotka oli aikaisemmin sallittu vain miehille, kuten mahdollisuus rakkaussuhteisiin. Toki julkisesti näitä tapoja naisilla paheksuttiin, jos ne julkisuuteen joutuivat. Lisäksi esimerkiksi eroottisia aiheita naistaiteilijat eivät edelleenkään harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta tuotannossaan käyttäneet. Se oli muutenkin aihepiiri, josta ei naisten kohdalla julkisesti juurikaan puhuttu.¹⁰² Moniin muihin verrattuna Danielson-Gambogi meni askeleen, joskus useankin, pitemmälle siinä mitä tuli yleisesti hyväksytyyn sosiaaliseen käytökseen, työskentelytapoihin, itsenäisyyteen ja henkilökohtaisten elämänvalintojen tekemiseen.

Monissa naistaiteilijoiden omakuvissa he korostivat taiteilijaidentiteettiään. Työskentely, ja sitä seurannut omavaraisuus niin palkkioiden, kuin erilaisten stipendien muodossa vaikuttaa olleen modernin, itsenäisemmän naisen alkutaipaleella yksi kynnyskysymyksistä.

Naistaiteilijoita itseään voi pitää tärkeinä esimerkkeinä modernista naisesta, joka saattoi aikanaan herättää paljon pahennusta. Siitä voi nähdä heijastuksen myös Elin Danielson-Gambogin *Päättynyt aamiainen* teoksessa. Taiteilijat herättivät muutenkin erityistä huomiota, saati sitten nainen, joka taiteilijana vietti naiselle totutusta erilaista elämää. Monissa naistaiteilijoiden maalaamissa kuvissa moderni nainen pääsi esille ja julkisuuteen.

Siskokuvien lisäksi tämän voi nähdä esimerkiksi muotokuvassa, jonka Hanna Hirsch-Pauli maalasi ystävästään Venny Soldanista vuonna 1887. Teoksessa taiteilija istuu rennosti lattialla työnsä ääressä. Myös hänen ilmeensä kiinnittää huomiota, sillä Soldan näyttää juuri olevan sanomassa jotain ”maalariisarelleen”, tai kenties juuri huokaisemassa hetken. Teoksen naisen kuvaus, ja esitystapa ei miellyttänyt suomalaisia kriitikoita ja yleisöä, koska vastaavanlaiseen naiskuvaukseen ei oltu vielä totuttu. Sama koski Danielson-Gambogin teosta.¹⁰³

1800-luvun viimeisiltä vuosikymmeniltä eteenpäin alkoi ylipäättään näkyä muutoksia naisen kuvaamisessa. Tämä koski etenkin naistaiteilijoiden itsensä tekemää taidetta. Naiset alkoivat hakea omaa tapaansa kuvata naiseutta ja äitiyttä. Aikaisemmat naisia kuvaavat teokset olivat yleensä miestaiteilijoiden tekemiä ja myös miesten katsetta varten tehtyjä, ei niinkään naiskatsojaa varten. 1800-luvun naiskuvista suomalaisessa taiteessa kirjoittanut Riikka Stewen huomauttaa, että ajan naistaiteilijat eivät juurikaan voineet tukeutua naiskuvauksen perinteisiin, koska naisten tekemää naiskuvausta ei juurikaan ollut tätä ennen olemassa. Naistaiteilijoita oli tietysti ollut olemassa, mutta muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta

¹⁰² Konttinen R. 2010, 190.

¹⁰³ Konttinen R. 2010, 172-173.

suuri osa heistä oli jäänyt tuntemattomiksi ja ilman arvostusta. Stewenin mukaan 1800-luvun naistaiteilijalle ainoa mahdollisuus hyödyntää kuvataiteen naiskuvauksen traditioita oli ammentaa miestaiteilijoiden ja miehisten ilmaisukeinojen perinteestä. Tästä huolimatta Stewen ei täysin allekirjoita Silvia Bovenschenin näkemystä, että naisen ainoa vaihtoehto perinteisiä naiskuvauksia rikkoviin representaatioihin samaistumiselle on kieltää naiseutensa ja alistuttava miesten luomille naisrepresentaatioille.¹⁰⁴

Elin Danielson-Gambogin teoksessa *Päättynyt aamiainen/Teepöydän ääressä* vuodelta 1890 on kuvattu hänen siskoaan Rosaa eli Tyttyä. Elin ja Tytty olivat perheensä ainoat kaksi lasta ja siitäkin syystä läheiset, vaikka Elin lopulta muutti avioitumisen myötä Italiaan. Kuitenkin muun muassa Riitta Konttinen on huomauttanut, että kyseessä on tavallaan kaksoismuotokuva. Vaikka kuvassa on taiteilijan sisko, maalauksessa kuvattu boheemi elämäntyyli kuvastaa taiteilijan itsensä elämää, ja ympäristö vaikuttaa Elin Danielson-Gambogin omalta ateljeelta. Teoksessa Tytty istuu rennosti pää toiseen käteen nojaten jokseenkin sotkuisen aamiaispöydän ääressä. Pöydällä näkyy laseja, kuppeja, tee- tai kahvipannu, munakuppeja ja lautasia. Lautasilla on munankuoria ja pöydällä leivänpaloja ja etualalle heitetty ruokaliina. Aamiaistuokio alkaa olla ohi, ja Tytty puhaltelee savua tupakastaan ajatuksiinsa vajonneena. Konttinen kuvailee Tyttyn asennetta välinpitämättömäksi. Hän myös huomauttaa, että vaikka teos välittää tunnelman hetkellisyydestä ja välittömyydestä, kyseessä on tarkoin suunniteltu ja sommiteltu maalaus.¹⁰⁵ Värimaailma on neutraali, lähinnä vaalean, vihertävän ja ruskean sävyjä. Pöydällä on vaalea liina, ja sen päällä aamiaistarvikkeiden lisäksi maljakollinen villikukkia. Seinällä siskon takana näkyy viuhka ja muutama luonnos, jotka erityisesti sijoittavat tilanteen taiteilijan kotiin. Tuntuu, kuin neutraali värimaailma korostaisi sitä, että teoksen naiskuvaus ja tema olivat tarpeeksi provosoivia aikanaan ilman muita korostuksia.

Tytty oli elämäntyyliltään paljon Elin Danielson-Gambogia perinteisempi. Elin Danielson-Gambogi teki paljon asioita, joita pidettiin aikanaan rajoja rikkovina ja naiselle sopimattomina. Konttinen on pitänyt tätä teosta Danielson-Gambogin ohjelmanjulistuksena.¹⁰⁶ Tämä tarkoittaa, että kuvassa on esitetty taiteilijan omaa elämänpiiriä ja sisko ikään kuin esittää roolia teoksessa. Kuitenkin juuri Tytty on kuvassa, joten se on edelleen myös hänen

¹⁰⁴ Stewen 1987, 120-121.

¹⁰⁵ Konttinen R. 1995, 142-144.

¹⁰⁶ Konttinen R. 2010, 200;

kuvauksensa. Tuskin Danielson-Gambogi olisi halunnutkaan ketään muuta esittämään tätä roolia.

Riikka Stewen on kirjoittanut koskien taiteilijan tekemiä omakuvia, että Elin Danielson-Gambogi oli tavallaan aikansa performanssitaiteilija ja hän etsi itseään toisten kautta. Hänen mielestään Danielson-Gambogi oli omakuvien tekijänä leikittelevä. Stewenin mukaan Danielson-Gambogi lähti liikkeelle patriarkalisesta miehen katsetta varten tehdystä heijastuksestaan, ja sitten kokeillen ja rajoja ylittäen teki kuvasta omansa. Samantyyppisen prosessin voi ajatella näkyvän myös *Päättynyt aamiainen* teoksen kautta. Stewenin mukaan teosta oli usein pidetty suffragettien arvosteluna. Hänen mielestään teos on monesti nähty negatiivisena kannanottona naiseuteen. Hän myös katsoo teoksen olevan ironinen kannanotto perinteiseen idealisoituun naiskuvaukseen. Teoksessa on kuvattu aivan erilaista naiseutta, kuin mitä pidettiin ihailtavana ja hyväksyttävänä naisen käytöksenä 1800-luvun loppupuolella. Lisäksi Stewen huomauttaa, että teoksessa näkyvä pöydän reunalle unohdettu yhä savuava savuke on viittaus vanitas-aiheeseen.¹⁰⁷ Itse en täysin ole samaa mieltä Stewenin luennan kanssa. En itse näe teosta negatiivisena naiseuden kuvauksena, mutta taiteilijan huumoria ja tarkoituksellista provosointia näen kyllä.

Stewenin 1980-luvulla esittämä käsitys *Päättynyt aamiainen* teoksesta eroaa Konttisen myöhemmästä 1990-luvun luennasta jonkin verran. Konttinen näkee tupakoinnin teoksessa selkeänä merkinä boheemisuuden ja naisemansipaation teemoista. 1890-luvulla oli harvinaista esittää kuvataiteessa tupakoiva nainen, etenkin positiivisessa mielessä. Tupakoiva nainen olisi Konttisen mukaan useimmiten nähty moraalisesti arveluttavana ja perhettään laiminlyövä. Samoilla tavoilla usein nähtiin myös niin sanottu uusi nainen. Tupakointi oli tapa, jonka monet ajan suomalaiset naistaiteilijat oppivat oleskellessaan Pariisissa. Myös Danielson-Gambogi oppi tavan Pariisissa 1880-luvulla ja tässä teoksessa Konttinen näkee sen tärkeänä henkilökohtaisena symbolina.¹⁰⁸ Toisaalta pöydän reunalle savuamaan jäänyttä savuketta voi myös pitää merkinä siitä, että halutaan luoda mielikuva siitä, että taiteilija on vain hetki sitten jättänyt pöydän vangitakseen hetken kankaalle. Tämänkin takia tulee mieleen, että kuvassa siskokset ovat juuri Elin Danielson-Gambogin pöydän ääressä. Kyseessä on hänen kotinsa, elämäntapansa ja ympäristönsä.

¹⁰⁷ Stewen 1987, 126-128.

¹⁰⁸ Konttinen R. 1995, 142-145.

Elin Danielson-Gambogin erityisyyteen persoonana ja taiteilijana liittyi sekin, että hän oli harvoja naistaiteilijoita, joka pääsi tutustumaan myös Riitta Konttisen ”miesten maailmana” kuvailemaan elämäntapaan. Tämän mahdollisti hänen ystävyytensä esimerkiksi Pekka Haloseen sekä Axel Galléniin, joka ei muuten suureksi osaksi naistaiteilijoita erityisen korkealle Konttisen mukaan arvostanut. Konttisen mukaan Danielson-Gambogilla oli rakkaussuhteita itseään nuorempiin miehiin, ja nuorin näistä oli häntä 13 vuotta nuorempi italialainen taiteilija Raffaello Gambogi, jonka kanssa hän meni naimisiin 1898. Danielson-Gambogille naistaiteilijoiden erillinen ryhmä oli vastenmielinen ajatus. Önningebyn taiteilijayhteisö tyydytti paremmin hänen tarpeitaan. 1880-luvun loppupuolella ja 1890-luvun alussa hän löysi Ahvenanmaalta Önningebyn taiteilijayhteisöstä sellaisen ympäristön, missä naistaiteilijoiden oli mahdollista työskennellä tasa-arvoisesti miestaiteilijoiden rinnalla. 1890-luvulla Danielson-Gambogin naiskuvaukset aiheuttivat erityistä julkista kritiikkiä siksi, että hän juurikin kuvasi modernia naista ja esitti naiset eri tavalla, kuin mihin oli totuttu. Kriitikot pitivät naisten esitystapaa julkeana ja uhmakkaana, vaikka Danielson-Gambogin taitoja ei koskaan kyseenalaistettu Konttisen mukaan. Hänen mukaansa ongelmana pidettiin enemmän Danielson-Gambogin kapinointia porvarillisia arvoja vastaan ja sitä, että monissa hänen naiskuvauksissaan hämärrettiin rajaa julkisen ja yksityisen välillä. Danielson-Gambogin todellinen urauurtava työ olikin Konttisen mukaan juuri hänen naiskuvauksissaan. Kuitenkin myöhemmin Italiassa oleskelun myötä Danielson-Gambogin naiskuvaus ilmeisesti muuttui vähemmän radikaaliksi.¹⁰⁹

Modernin naisen kuvaus käsittelemässäni teoksissa vaikuttaa tulevan ilmi usein työskentelyn kuvaamisen kautta. Kohti 1800-luvun loppupuolta naisen oli aikaisempaa helpompi elättää itsensä taiteen tekemisellä perhetaustan varakkuudesta huolimatta. Tämä näkyy siskokuvissa esimerkiksi siskon työskentelyn kuvauksina. Moderniin naiseen liittyen näen tämän esimerkiksi Maria Wiikin *Ullakkokamarissa* ja Venny Soldan-Brofeldtin *Sisäkuva* -teoksissa, joissa on esitetty sisko työn ääressä (kuva 7 ja kuva 8). Sekä Alma Soldan, että Hilda Wiik elivät elämänsä naimattomina ja elättivät itsensä työllä. Alma piirustuksenopettajana ja Hilda koruompelijana. Luen myös Alma Soldania esittävän maalauksen työskentelykuviin, vaikka on epäselvää, mitä hän tarkalleen ottaen maalauksessa tekee. Yhteistä teoksille kuitenkin on siskon kuvaus syventyneenä omaan toimintaansa. Kumpikaan ei vaikuta varsinaisesti poseeraavan tai edes huomioivan katsojaa, tai toisin sanoen maalausta tekevää taiteilijasiskoa.

¹⁰⁹ Konttinen R. 1995, 136, 141, 237. Konttinen R. 2010, 199-204.

Tässäkin huomioitavaa on se, että molempia siskopareja yhdistää suuntautuminen luovalle alalle. Palaan ajatukseen, että erityisesti samantyyppisen uran valinneen siskon on ollut helppo ymmärtää, ja tottua ajatukseen taiteilijasiskosta piirtämässä ja maalaamassa samassa tilassa jo varhaisesta elämästä lähtien. Malli ei tunnu noteeraavan taiteilijan katsetta, mikä on ehkä ollut luonnollista, eikä näyteltä. Molemmat siskoista harjoittavat teoksissa ammattiaan, eikä toinen ole alisteisessa asemassa toiselle, tai tilannetta esittämään palkattu malli. Kenties taiteilijoiden on ollut mahdollista tavoittaa näin pakoton tunnelma tämäntyyppisissä teoksissa ainoastaan kuvaamalla siskojaan.

3.1.4. Mielikuvitus ja moderni henkisyys

Käsittelen mielikuvituksen ja henkisyyden teemoja tässä luvussa lähinnä symbolismin ja karelianismin tyyliuuntien näkymisen kautta Venny Soldan-Brofeldtin, Elin Danielson-Gambogin ja Ellen Thesleffin teoksissa. Kirjallisuustieteilijä Hannes Sihvo luonnehtii karelianismin kulta-ajaksi 1890-luvun, jolloin Akseli Gallen-Kallela ja muut suomalaistaiteilijat olivat erityisen innostuneita Karjalaan suuntautuvista retkistä ja Kalevala-harrastuneisuudesta. Nämä vaikuttivat suomalaiseen taidekuvastoon siinä, että teoksiin ilmestyi kalevalais-karjalaista rekvisiittaa.¹¹⁰ Taidehistorioitsija Salme Sarajas-Korte on kirjoittanut suomalaisten taiteilijoiden symbolismivaikutteista 1800-luvun lopulla. Suomalaisille kuvataiteilijoille ensimmäiset symbolismi-vaikutteet tulivat hänen mukaansa Pariisissa oleskelun kautta, erityisesti 1890-luvun alkuvuosina. Hänen mukaansa symbolismi edusti uutta suuntausta, joka oli hyvin erilainen kotimaassa tuona aikana vallinneista kansallisesta ja realistisesta suuntauksista. Symbolismin kuvaustapaan kuului usein dekoratiivisuus ja vahvat ääriviivat sekä mustan, harmaan ja opaalin sävyjen harmonia. Kuvaustapaa kenties tärkeämpänä Sarajas-Korte pitää symbolismiin liittyvää yleistä henkisyyttä, runollisuutta ja yleistä ajattelutavan muutosta, johon monilla taiteilijoilla kuului uskonnollinen kriisivaihe.¹¹¹ Marja Lahelma pitää tällaista aikansa taidetta tietoisena reaktiona tieteen edistykselle ja materialismille. Sen oli tarkoitus olla radikaali uusi tapa taiteilijoille ilmaista itseään. Taideteos ei olisi ollut ainoastaan materiaallinen objekti, vaan ikään kuin prosessi, joka tuo tekijän, teoksen ja katsojan yhteen.¹¹²

¹¹⁰ Sihvo 2003, 14.

¹¹¹ Sarajas-Korte 1994, 127-137.

¹¹² Lahelma, 2014, 15, 25-26.

Symboliikkaa on nähtävissä muissakin käsittelemissäni teoksissa, joita olen nostanut esille aikaisemmissa luvuissa. Symbolismin tyyliuunnan vaikutus näkyi erityisesti taiteilijoiden 1890-luvun teoksissa väriasketismissä sekä kiinnostuksessa henkisyys- ja persoonallisuuden keskeyttämisen sijasta. Monissa symbolistisiksi luettavista maalauksista, esimerkiksi Thesleffin *Kitaralaulu* teoksessa (kuva 12), huokuu sisäiseen maailmaan keskittymisen ansiosta rauhallinen ja seesteinen tunnelma. Karelianismi puolestaan liittyy suomalaisen kulttuurin ja identiteetin rakentamisen projektiin. Suurimmaksi osaksi suomalaiset naistaiteilijat eivät tarttuneet karelianismiin kuuluneisiin aiheisiin kovin innokkaasti, mutta muutamia esimerkkejä löytyy, kuten Venny Soldan-Brofeldtin *Itkevä tyttö* (kuva 13). Karelianismin innostukseen kuului niin sanotun alkuperäisen suomalaisen kulttuurin etsiminen ja rakentaminen, sekä erityisesti innostus Kalevala-aiheisiin.

Tutkija Nina Kokkisen väitöskirjassa käsitellään vuosisadan (1800-1900-lukujen) vaihteen okkultismia ja modernia henkisyyttä, ja niiden vaikutuksia taiteeseen niin Suomessa, kuin Euroopassa laajemminkin. 1800-luvun loppupuolen ”uusi mystisismi” ja taiteen henkistyminen olivat paljolti vastareaktio ajan edistysuskolle ja modernisaatiolle, jotka aiheuttivat monissa ihmisissä päinvastaista epävarmuuden tunnetta. Kokkinen summaa ajan hengen, että ajateltiin taiteen voivan jatkaa siitä, mihin uskonto oli jäänyt. Hänen mukaansa uskonnolliset ilmaukset alkoivat yleistyä myös taiteilijoiden itsensä puheissa ja kirjoituksissa. Hugo Simberg esimerkiksi sanoi tekevänsä jumalia luonnostellessaan. Kokkinen kirjoittaa myös ”heterogeenisestä henkisyydestä”, jossa yhdistyivät herännäisyys, tolstoilaisuus, esoteerisuus, keskiajan henkisyys ja suomalainen muinaisusko.¹¹³ Ajan hengelle altistunut Ellen Thesleff kirjoitti vielä huomattavasti myöhemmin 1940-luvulla maalaavansa kuin jumala, vaikka lainaus ei liitykään ainoastaan modernille henkisyydelle altistumiseen.¹¹⁴

1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun henkisyyden ilmiöihin kuului myös yksilökeskeisempään uskonnolliseen kokemukseen siirtyminen. Taiteessa tämä näkyi erityisesti symbolismin taidesuunnassa, jossa Kokkisen mukaan pyrittiin ylittämään maallisen todellisuuden materiaalisuus ja hetkellisyys. Taiteilijat pyrkivät kurkottamaan aistimaailman tuolle puolen.¹¹⁵ Riitta Konttinen puolestaan on huomauttanut, että symbolismin tyyliuunta

¹¹³ Kokkinen 2019, 15-19.

¹¹⁴ Schreck 2017, 336.

¹¹⁵ Kokkinen 2019, 34-38; Konttinen R. 1996, 87.

ja mystiikka eivät olisi olleet lainkaan niin kaikenkattava ilmiö, kuin Kokkinen antaa ymmärtää. Hänen mukaansa symbolismi olisi koskettanut suurta osaa taiteilijoista ainoastaan hetkellisesti ja useat, erityisesti Nuoren Suomen jäsenet, kuten Venny Soldan-Brofeldt, olisivat jättäytyneet sen ulkopuolelle lähestulkoon kokonaan. He olisivat olleet myös läpi 1890-luvun enemmän kiinnostuneita kansallisesta realismista. Soldan-Brofeldt oli tällä alueella ainoita naisia, ja hänen kiinnostuksensa kohteena oli erityisesti kansankuvaus.¹¹⁶

1800-luvun loppupuolelta eteenpäin moniin kotimaisiin taiteilijoihin, esimerkiksi Ellen Thesleffiin, vaikutti vahvasti vitalismi-ajattelu. Siihen liittyen Nina Kokkisen mainitsemaan niin sanottuun moderniin projektiin kuului ajatus terveen ja elinvoimaisen kulttuurin uudelleenluonnista. Ranskalaisfilosofi Henri Bergson ja hänen *élan vital* -ajatuksensa vaikuttavat vitalisteihin paljon. Taiteessa vitalismi tuli esiin esimerkiksi kuva-aiheissa, joissa esiintyi teemoja luonnon ja ihmisen yhteenkuuluvuudesta, elinvoimaisuudesta ja alkukantaisista maisemista. Suomessa alkukantaiset maisemat usein tarkoittivat järvimaisemia, metsää ja peltomaisemia, sekä usein erityisesti karjalaisia maisemakuvia.¹¹⁷ Kiinnostuksen vitalismiin ja syvään luontoyhteyteen voi nähdä myös Elin Danielson-Gambogin teoksessa *Tyttö ja kissat kesäisessä maisemassa* vuodelta 1892 (kuva 9). Teoksessa on kuvattu taiteilijan sisko Tytty suomalaisessa niitty- ja peltomaisemassa kissanpentujen kanssa. Kuvan naishahmo istuu ruohikon ja niittykukkien keskellä vaaleassa asussa. Yksi kissanpentu hänellä on sylissään, ja toinen on jaloissa. Nainen istuu, joten hän on hyvin kirjaimellisessa yhteydessä maahan ja ympäröivään maisemaan. Sen lisäksi hän on yhteydessä kissanpentuihin, joita voi pitää turmeltumattomuuden ja viattomien luontokappaleiden symboleina.

Riitta Konttinen mainitsee Danielson-Gambogin Pariisissa vuonna 1889 maalanneen jonkin aikaa ateljeessa, jossa myös Pierre Puvis de Chavannes toimi opettajana. Konttinen kutsuu Puvis de Chavannesia suomalaisten symbolistien oppi-isäksi. Symbolismi ei siltikään erityisen selkeästi tule ilmi Danielson-Gambogin teoksissa. Sen sijaan Konttinen kuvaa hänen tyyliään aikansa nykyaikaiseksi realismiksi. Sen lisäksi on löydettävissä yhteys karelianismiin siinä, että taiteilija maalasi *Tyttö ja kissat kesäisessä maisemassa* Itä-Suomeen suuntautuneiden työskentelymatkojensa välillä, sillä kaksi matkoista ajoittuivat vuosille 1892 ja 1893. Voi ajatella, että kimmoke perinteisen suomalaisen maiseman kuvaukseen on peruja

¹¹⁶ Konttinen R. 1996, 147-149.

¹¹⁷ Kokkinen 2019, 166-173.

näiltä maalausmatkoilta. Danielson-Gambogin matkat suuntautuivat Itä-Suomeen, mutta rajantakaisessa Karjalassa hän ei Konttisen mukaan kuitenkaan käynyt. Tuona aikana taiteilija asui muuten suureksi osaksi Helsingissä.¹¹⁸

Taiteilijoille Karjalaan suuntautuneet tutkimusretket saattoivat olla Kokkisen mukaan pettymys, sillä ajan todellisuus ei vastannutkaan mielikuvia. Tästä syystä ennemmin Kalevala piti taiteilijoille pintansa tärkeänä inspiraation lähteenä, ja Kokkisen mukaan jopa pyhänä kirjana. Kalevalan vaikutus ulottui jopa Suomen rajojen ulkopuolelle. Esimerkiksi Teosofisen seuran perustaja H.P. Blavatsky tulkitsi Kalevalaa teosofisena viisaukirjallisuutena 1880- ja 1890-lukujen kirjoituksissaan. Blavatsky kirjoitti myös erityisenä pitämästään suomalaisten luontosuhteesta. Suomalaisten luontosuhteesta kirjoitti myös suomalainen teosofi Pekka Ervast teoksessaan Kalevalan avain vuodelta 1916. Hänen mukaansa esi-isille luonto oli kauttaaltaan elävä henkien valtakunta, ja suomalaisten pitäisi palata esi-isien uskoon ja luonnon henkisempään havaitsemiseen.¹¹⁹

Nuoren Suomen ryhmään kuuluneille taiteilijoille retket Karjalaan olivat merkityksellisiä erityisesti 1890-luvun aikana. Retkien ja karelianismin innoittamista töistä toki löytyy symboliikkaa, mutta Riitta Konttisen mielestä valtaosa näistä taiteilijoista ei käynyt läpi varsinaista symbolismi-tyylisuunnan vaihetta, ei myöskään Venny Soldan-Brofeldt. Soldan-Brofeldtin tuotantoon ei Konttisen mukaan myöskään kuuluneet varsinaiset Kalevala-aiheet. Hän kuvailee, että Venny Soldan-Brofeldtin 1890-luvun tuotannossa karelianismi kohtasi renessanssin, ja realismi kohtasi symbolismin. Kuitenkin *Itkevä tyttö* –teoksessa vuodelta 1896-1897, jonka mallina toimi taiteilijan Helmi-sisar, voi nähdä selkeitä vaikutteita karelianismista ja kenties kansantaruista. Teos on myös esimerkki siitä, että taiteilija oli kiinnostunut kansankuvauksesta. Taiteilijan sisko on pukeutunut keltaiseen karjalaiseen kansanpukuun feresiin ja hiukset ovat perinteisesti kahdella letillä. Feresin alla on vaalea todennäköisesti pellavapaita ja asun päällä on tyypillisesti esiliina. Riitta Konttinen mainitsee taiteilijan akvarellit Karjalan Tuulivaaran feresiasuisista tytöistä teoksen yhteydessä, joten asu ja asetelma ovat saattaneet tulla sitä kautta tähän teokseen. Hän on tunnistanut teoksen naishahmon Helmi Soldaniksi, vaikka hahmon kasvot eivät ole näkyvillä, sillä hahmo on piilottanut kasvonsa käsiinsä. Lisäksi hahmo on kuvattu viistosti takaapäin. Teoksessa ei ole paljon taustaa, mutta hahmo on sijoitettu luontoon koivikon keskelle. Konttisen mukaan

¹¹⁸ Konttinen R. 1995, 87-90, 95-97, 102, 110, 124.

¹¹⁹ Kokkinen 2019, 236-237,244; Konttinen R. 1996, 130,135.

kyseessä on nimenomaan taiteilijan pyrkimys tallentaa rajantakaisen Karjalan katoavaa elämäntapaa, eikä se niinkään liittynyt selkeästi kansantaruihin. Vaikka karelianismilla oli merkitystä sille, miksi Juhani Aho vaimoineen matkusti Karjalaan, se ei tullut päällimmäisenä ilmi teosten aiheissa. Soldan-Brofeldtia kiinnosti enemmän karjalainen ”köyhä kauneus” Konttisen mukaan. Naistaiteilijoista Soldan-Brofeldtin lisäksi ainoastaan Elin Danielson-Gambogi sai myös vaikutteita karelianismista hänen mukaansa. Hän uskoo, että Danielson-Gambogille kiinnostus karelianismiin olisi tullut osaltaan hänen ystävänsä Akseli Gallen-Kallelan kautta, ja Danielson-Gambogi tekikin ensimmäisen vaelluksensa Itä-Suomeen jo 1887. Konttisen mukaan taiteilijan kiinnostus Suomen itäisiin alueisiin kuitenkin olisi muistuttanut enemmän Soldan-Brofeldtia, sillä hänen mukaansa Danielson-Gambogiakin kiinnosti kalevalaisuutta enemmän isänmaallisuuden lisäksi ”elämän vakavuus”.¹²⁰ Tästä voi päätellä miestaiteilijoiden usein keskittyneen enemmän muinaissuomalaisuuden mystiikkaan, kun taas naistaiteilijoita kiinnosti yksinkertainen elämäntapa ja arkisemman elämän kuvaus. Tämä palautuu myös siihen, että niin sanotut pienet aiheet olivat enemmän sitä, mitä naistaiteilijoilta odotettiin, ja minkä katsottiin sopineen naisille taideaiheiksi. Tiedostamatta tai tiedostaen naistaiteilijat siis yhä suureksi osaksi pysyttäytyivät heille totutun piirissä. Erotuksena oli se, että naistaiteilijoilla oli usein omanlaisensa näkökulma kodin piiriä kuvaavien aiheiden maalaamisessa. Toisaalta on mahdollista rinnastaa ilmiö mies- ja naistaiteilijoiden äiti-kuvausten erilaisuuteen. Siinä, missä miestaiteilija on saattanut kuvata äitiyttä mystifioiden ja katsojaa etäännyttäen, on naistaiteilijan otanta samasta aiheesta saattanut olla arkisempi ja läheisempi. Kenties tässä on nähtävissä yleisiä suuntaviivoja aikakauden nais- ja miestaiteilijoiden näkökulmiin laajemminkin. Mystiikka ja jatkumo verrattuna arkisuuteen ja uudenlaiseen kansankuvaukseen.

Suomalaiset kuvataiteilijat yhdistelivät eri uskontoja ja kirjoituksia toisiinsa, esimerkiksi Kalevalaa, kristillistä kuvatradiitiota ja tolstoilaisuutta. Alkuperäisyyden ja ihanteellisuuden ideaali ei koskenut ainoastaan Kalevalaa, vaan samalla tavalla saatettiin suhtautua ihannoiden vaikkapa keski-aikaa, keski-aikaista munkkimaalausta (esimerkiksi Fra Angelico) ja kristinuskon alkuaikoja kohtaan. Sukulaisten kuvaus naistaiteilijoiden teoksissa kenties teki sielun ja henkisyyden kuvauksesta ihmiskuvauksissa helpompaa. Tuttu kohde saattoi helpottaa ulkopintaa syvemmälle näkemisen.¹²¹

¹²⁰ Konttinen R. 1995, 87-90, 95-97; Konttinen R. 1996, 131, 137.

¹²¹ Kokkinen 2019, 244-248.

Modernin teosofian vaikutus symbolisteihin on nähtävissä myös kiinnostuksena yliaistillisuuteen ja selvänäköiseen havainnointiin väylänä salaiseen viisaustraditioon. Usein selvänäköiseen havainnointiin liitetään ajatus sisäisestä sielunsilmästä tai kolmannesta silmästä.¹²² Voi ajatella, että tästäkin syystä ajan taiteilijoille oli melko tyypillistä esittää ihmishahmot poispäin katsojasta kääntyneenä tai silmät kiinni. Tämä luo tunnelman siitä, että teoksen hahmo on kääntynyt kohti sisäistä henkistä maailmaansa. Kokkisen mukaan tämä olisi viittaus itsetutkiskeluun ja henkisiin kykyihin.¹²³ Marja Lahelma nostaa yhdeksi mahdollisuudeksi teoksissa, joissa kuvan hahmo on etäännytetty katsojasta pois- tai sisäänpäin kääntymällä, ekstaasin ja jopa hysterian teemat. Nämä kiinnostivat monia ajan taiteilijoita, erityisesti symbolisteja. Kuvaustapa saattaisi hänen mielestään kuvastaa taiteilijan ekstaattista tilaa teosta tehdessään, ja taiteen tekemisen prosessi olisi itsetutkiskelun prosessi. Lahelma mainitsee ekstaasin teeman Thesleffin symbolismikaudelta sekä liittyen Thesleffin muotokuvaan vuosilta 1894-1895, että tutkielman aineistosta Thyra Elisabethin muotokuvaan vuodelta 1892. Jälkimmäiseen liittyvät myös suljetut silmät, jotka saattavat Lahelman mukaan liittyä itsetutkiskelun kautta myös muistamiseen. Se liittyisi siihen, että symbolistit olivat kiinnostuneempia henkisestä ytimeistä enemmän, kuin fyysisestä näköisyydestä. Sisäänpäin katsova saattoi hänen mukaansa sielullisesti muistaa mistä on tullut, ja nähdä totuuden näkyväisen ja materiaalisen taustalla. Suljettujen silmien tematiikka liittyisi siis paluuseen itseen.¹²⁴

Poiskääntyneet kasvot toistuvat useissa käsittelemistäni teoksista, tässä luvussa erityisesti Ellen Thesleffillä ja Venny Soldan-Brofeldtilla. Yhdistän teeman lähinnä symbolistisempaan kuvaustapaan, eli varsinkin Thesleffin teoksiin. Kuitenkin tätä teemaa käyttivät myös muut kuin symbolistit. Esimerkiksi muotokuvamaisuutta käsitelleessä luvussa poiskääntynyt katse näkyy Maria Wiikin siskostaan Hildasta maalaamissa teoksissa. Miksi siis tuntuu, että naisia kuvaavissa teoksissa pois käännetty katse on niin yleinen elementti tyyliisuuntaan katsomatta 1800-luvun loppupuolella? Symbolismi ja henkisyys eivät täysin selitä pois tämän tehokeinon niin laajaa käyttöä. Onko kyseessä kainous tai ujous? On myös mielenkiintoista, että juuri siskokuvauksissa tähän törmää näinkin usein. Kenties poiskäännetty katse ikään kuin suojelee siskon yksityisyyttä. Taiteilija antaa siskon pitää ajatuksensa itsellään paljastamatta niitä katsojalle katsomalla tätä päin. Ehkä tämän keinon avulla taiteilija on tavallaan halunnut

¹²² Kokkinen 2019, 183.

¹²³ Kokkinen 2019, 186-191, 365; Konttinen R. 1996, 96-97.

¹²⁴ Lahelma, 2014, 92-93, 167, 170.

suojellakin siskoaan perinteiseltä muotokuvan asetelmalta, jolloin naismalli on kuvassa juuri mieskatsojan katsetta varten. Kun sisko kääntää katseensa pois, hän myös tällä tavalla väistää miehen katsetta varten olevan objektin roolin. Kuitenkin usein naistaiteilijoiden omakuvissa ja toisista ”maalari-sisarista” tehdyissä kuvissa taiteilija katsoo häpeilemättä kohti katsojaa. Mahdollisesti taiteilijat ovat olleet valmiimpia laittamaan itsensä ja toisensa arvostelun kohteeksi, kuin siskonsa. Mallin ammattiin kun oli perinteisesti liitetty negatiivisia mielikuvia, kuten löyhä moraali ja alhainen yhteiskuntaluokka. Diana L. Millerin mukaan malli oli ainoa ensisijaisesti feminiinisenä pidetty luova ammatti, mutta voi ajatella naistaiteilijoiden näissä teoksissa haastavan tämän asetelman. Monet siskoista olivat luoville aloille kouluttautuneita, joten siskojen muotokuvissa on nainen, joka on sekä malli, että taiteilija itsekkin. Tämän-suuntaiset ajatukset korostuvat vielä, kun kyseessä on naistaiteilijan omakuva.

Ellen Thesleffin symbolismikaudelta tarkastelen *Kitaralaulu* teosta vuodelta 1897 (kuva 12). Teoksen kuvaustavassa näkyy samoja piirteitä, kuin Thyra Elisabethin 1892 muotokuvassa: ruskean ja harmaan sävyt, hahmojen katsojasta pois päin kohdistunut katse ja pysähtynyt tunnelma. Taiteilija vaikuttaa vanginneen kankaalle tavallisen intiimin hetken perheen kesken. Myös tässä teoksessa kuvataan taiteilijan siskoja, mutta kuvaustapa on arkisempi ja vähemmän ihannoiva, kuin madonnamaisen Thyra Elisabethin kohdalla. Hanna-Reetta Schreck kuvaa teosta jopa melankoliseksi, vaikka aiheena on sisarusten yksi lempiharrastuksista, eli musisointi. Schreck huomauttaa, että yhteinen musisointi oli tuolloin paljon nykypäivää tavallisempaa, kun viihde piti tuottaa itse sen sijaan, että se tulisi ulkopuolisesta lähteestä, kuten radiosta tai televisiosta. Kaikki perheen viisi lasta soittivat instrumentteja, ja kyseisessä teoksessa on kuvattuna Ellen Thesleffin molemmat pikkusiskot Gerda ja Thyra. Schreck on tunnistanut kuvan ylemmän hahmon Thyraksi ja alemman Gerdaksi. Teoksen yhdistää symbolismiin aikakauteen sekin, että symbolistit pitivät musiikkia Schreckin mukaan taidemuodoista puhtaimpana. Musiikin kautta oli mahdollista päästä välittömimmin yhteyteen kauneuden kanssa, ja myös maalaustaiteen tulisi pyrkiä samaa kohti.¹²⁵ Siksi symbolistinen taide on usein hyvin lyyristä ja hienovaraista. Myös siskosten ilmeet vaikuttavat melko vakavilta ja keskittyneiltä, mikä luo tunnelmaa siitä, että he ovat heille tärkeän asian äärellä. Tässä teoksessa voisi ajatella, että teoksessa näkyvä kitara ja musiikki, jota se symboloi, yhdessä kuvaavat myös siskosten vahvoja sidoksia toisiinsa.

¹²⁵ Schreck 2017, 21-22.

Näissä sidoksissa taide, niin musiikin kuin Ellen Thesleffin maalausten kautta, toimii tärkeänä välittäjänä. Kitara voi symboloida myös kuuloaistia. Ehkä Thesleff kehottaa katsojaa pysähtymään kuuntelemaan puheeseen ja toimimiseen keskittymisen sijaan.

Kitaralaulu -teokseen ja musiikkiteemaan liittyen Nina Kokkinen on kirjoittanut esoteerisesta taidehistoriallisesta tutkimuksesta. Hänen mukaansa esoteeriseen taidehistorialliseen tutkimukseen kuuluu myös osaltaan teoria vastaavuusajattelusta, jonka mukaan kaikella (niin pienellä kuin suurella, niin inhimillisellä kuin jumalallisella) on oma osansa suuressa kokonaisuudessa, ja kaikkeuden osat ovat kaikki toisiinsa yhteydessä. Tämä tarkoittaisi siis sitä, että näkyvää maailmaa tarkastelemalla pitäisi olla mahdollista paljastaa jumalallisia salaisuuksia näkyvän maailman takana, ja toisia todellisuuksia aistitodellisuuden toisella puolella. Ihmisellä on ajattelun mukaan oma paikkansa tässä järjestelmässä, ja samalla tehtävä olla sen tulkitsija. Taiteista erityisesti musiikilla katsottiin olevan erityisasema, koska sen koettiin pystyvän ”ilmaisemaan jotain absoluuttisiksi ymmärretyistä tasoista, joita ei tavanomaisin sanoin ja käsittein voinut tavoittaa”. Myös kuvataiteilijat pyrkivät kohti tällaista määrittämätöntä, jota ei voinut perinteisin sanallisin keinoin kuvailla.¹²⁶ Thesleff on teoksessa keskittynyt kuvaamaan selkeämmin ainoastaan siskojen kasvoja, kitaraa ja Thyran toista kättä, jolla hän soittaa instrumenttiaan. Teoksessa on hyvin herkkä ja syventynyt tunnelma.

Käsitlemissäni naistaiteilijoiden siskokuvauksissa on siis löydettävissä symboliikkaa, joka ulottuu muihinkin tasoihin ainoastaan perheenjäsenen ulkoisen olemuksen kuvaamisen lisäksi. Usein teosta voi pitää niin sanottuna kaksoismuotokuvana, jossa taiteilija kuvaa paitsi siskoaan, mutta myös itseään. Toisinaan siskon sijoittaminen karjalaiseen koivikkoon tai suomalaiseen pelto- ja niittymaisemaan saattaa ilmaista taiteilijan tiivistä luontoyhteyttä, tai kiinnostumista niin sanotusta katoavasta suomalaisesta alkuperäisyydestä ja muinaiskulttuurista. Luonnon kuvaus voi kuvastaa myös taiteilijan sielunmaisemaa. Marja Lahelma onkin huomauttanut, että symbolistitaiteilijoiden jokainen teos olisi tavallaan omakuva. Tämä koskisi tässä luvussa käsiteltyjen teosten kannalta lähinnä Ellen Thesleffin symbolistikautta.¹²⁷ Siskokuvauskin olisi siis yksi itsetutkiskelun muoto lisää. Henkisyys ja ihmisen sisäiseen maailmaan keskittyvä kuvaus ilmentyy usein siinä, että teoksen hahmo katsoo pois päin tai on silmät kiinni. Näissä teoksissa mielestäni taiteilija ilmaisee jotain

¹²⁶ Kokkinen 2019, 186-191.

¹²⁷ Lahelma 2014, 241.

olennaista itsestään ilmeisen kuvausaiheen lisäksi, oli se sitten yhteys luontoon, kotimaahan tai läheisiin ihmisiin.

4. Johtopäätökset

Biologisten siskojen kuvauksien tarkastelu on osoittanut, että taiteilijat ovat kuvanneet heitä monilla erilaisilla tavoilla, ja erilaisista lähtökohdista. Joissain tapauksissa kyseessä on ollut perinteinen muotokuvamaalaus, mutta usein myös arkinen tuokiokuvaus. Mielenkiintoista on sekin, että ne taiteilijat, joilla on ollut enemmän kuin yksi sisko, ovat saattaneet kuvata eri siskoa jokseenkin eri tavalla. Esimerkiksi Venny Soldan-Brofeldtin hyvin erilaiset kuvaukset Tilly-siskosta valtaosan kangaspinnasta valtaavana hahmona, verrattuna Alma-siskon kuvaukseen interiöörin osana, tai Helmi-siskon kaunistelemattoman naturalistiseen kuvaukseen. Tässä tutkielmassa aineistona käytetyt teokset ovat aikajaksolta 1880-luvun alkupuolelta vuoteen 1900. Kultakin yksittäiseltä taiteilijalta esimerkeiksi nostetut teokset ovat syntyneet kymmenen vuoden sisällä, joten valtavan suuria iän tuomia muutoksia ei maalauksissa näy. Tämän kohdalla ajoitus on kuitenkin epävarminta Venny Soldan-Brofeldtin maalauksissa, joista kaksi on ajoittamattomia, joten teosten valmistumisajanjakso saattaa olla vähän pitempikin. Vaikuttaa siltä, että yli 40-vuotiaista siskoa esittäviä kuvia ei juurikaan löydy. Soldan-Brofeldtin kohdalla syy tähän on selkeästi se, että oman perheen ja lasten kuvaus otti siskojen kuvaamisen paikan. Taiteilija etäännytti siskoistaan perustettuaan oman perheensä. Danielson-Gambogin kohdalla yhtenä syynä voi pitää taiteilijan Italiaan muuttoa avioliiton myötä, vaikka hän sittemmin tekikin useita työskentelymatkoja Suomeen.

Ellen Thesleffin kohdalla on huomattavaa, että aineiston teoksista Gerda-siskoa esittävä kuva on ajalta, kun Gerda on alle 30-vuotias. Helsingin taidemuseon HAMin Ellen Thesleff näyttelyssäkin (26.4.2019-26.1.2020) teosnimen perusteella selkeästi Gerdan kuvaukseksi tunnistettavista teoksista viimeisin on *Lukuhetki (Gerda Thesleff ja Sigrid Schauman)* vuodelta 1906, jolloin Gerda on ollut noin 35-vuotias. On yllättävää, että Gerdan kuvauksia ei tämän jälkeen tahdo löytyä, vaikka hän kuoli vasta 1939. Iältään vanhimpana tutkielman aineistossa on noin 32-vuotiaana kuvattu Hilda Wiik vuonna 1881 valmistuneessa muotokuvassa. Miksi siis taiteilijat kuvasivat siskoja yleensä nuoremmalla iällä? Taiteilijoiden omakuvia tuntuu olevan paljon helpompi löytää huomattavasti pitemmältä aikaväliltä. Omakuvan tekemisessä on tietysti helpottanut, että malli on ollut aina paikalla

taiteilijan kanssa. Kenties vanhemmalla iällä siskot eivät ole enää olleet yhtä halukkaita istumaan mallina, kuin aikaisemmin. Hilda Wiikin kohdalla on otettava huomioon, että hän kuoli jo melko varhaisessa vaiheessa, mikä selittää sen, miksei hänestä löydy myöhempiä muotokuvia.

Siskokuvien painottuminen varhaisempaan ajanjaksoon saattaa liittyä myös aikaisemmin mainitsemaani myötätuntoon ja armollisuuteen, jota taiteilija on ehkä tuntenut erityisesti siskoaan kohtaan. Tässä voi ajatella taiteilijan ja siskon erityisen suhteen tulevan näkyväksi verrattuna muuten taiteilijan ja mallin suhteeseen. Vanhenemisen tutkiminen omakuvien tekemisen kautta on saattanut tuntua helpommalta, kun siskon ikääntymisen kuvaaminen. Ehkä taiteilija on halunnut siskon pysyvän teoksissa ikuisesti nuorena, tai kenties hän ei ole halunnut tehdä iän aiheuttamia ulkomuodon muutoksia siskolle itselleen näkyväksi maalausten kautta. Joka tapauksessa se, että taiteilijat ovat kuvanneet siskoja lähinnä nuoremmalla iällä on ollut valinta. Riippumatta siitä, onko se ollut tietoinen vai tiedostamaton valinta, tai olosuhteiden pakottama valinta. Siskoistaan erkaantuneet tai siskonsa menettäneetkin taiteilijat ovat valinneet olla kuvaamatta heitä muistista tai valokuvien avulla myöhemmin. Ellen Thesleff valitsi muita aiheita, kuin Gerdan ja Thyran muotokuvat 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen jälkeen. Siskoja ja äitiä kuvaavat teokset olivat huomattavan tärkeä teema Thesleffin uran alkupuolella, joten tuntuu merkilliseltä, että ne katoavat taiteilijan tuotannosta myöhemmin. Omakuvia hän teki ainakin vielä 1910-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. Myöhemmässä tuotannossa ihmishahmot vaikuttavat olevan enemmän yleisiä ihmiskuvauksia, jotka ovat ruumiillistaneet jonkin epäkonkreettisen ajatuksen tai käsitteen. Tästä esimerkiksi voi nostaa 1946 vuoden *Maalaustaiteen muusa* teoksen.

Aineiston teosten välillä on löydettävissä usein toistuvia teemoja ja kuvaustapoja. Usein teosten tunnelmasta huokuu rauhallisuus ja pakottomuus. Arkipäivän kuvaukset ovat juurikin arkisia. Äitiyttä tai työskentelyä kuvaavat tilanteet eivät vaikuta lavastetuilta, vaan siltä, että taiteilija on tarkastellut siskon päivää ja toimintaa, ja sitten vanginnut siitä hetken kankaalle. Maalausta varten sommitelluilta teoksilta vaikuttavat lähinnä Danielson-Gambogin *Päättynyt aamiainen* ja *Tyttö ja kissat kesäisessä maisemassa* sekä Soldan-Brofeldtin *Ikevä tyttö*.

Selkeissä muotokuvissa on kuitenkin mukana poseeraamisen elementti. Verrattuna arkipäivän kuvauksiin näissä taiteilija ei tarkastele ja vangitse hetkeä siskon elämästä ilman, että sisko

tuntuu edes huomaavan taiteilijan tekevän niin. Muotokuvissa sisko on selkeästi ottanut aikaa omasta elämästään poseeratakseen teosta varten. Tämä ei kuitenkaan välttämättä tarkoita sitä, että sisko olisi pukeutunut ja laittautunut muotokuvaa varten erityisen juhlallisesti. Hiukset saattavat olla arkisesti kiinni ja puku tavallinen arkipuku. Tämä on kovin erilainen lähestymistapa verrattuna vanhempaan, vaikkapa 1700-luvun, tilaustöinä tehtyyn muotokuvamaalaukseen. Tutkielman aineiston teoksista monissa siskon hiukset saattavat hapsottaa joka suuntaan, ja puvut ovat useimmiten yksinkertaisia vaaleita tai tummia ajan naiselle tyypillisiä arkiasuja. Toisinaan sisko on kuvattu jopa osittain alusvaatteisillaan, kuten esimerkiksi Danielson-Gambogin teoksessa *Äiti* ja Maria Wiikin teoksessa *Ullakkokamarissa*.

Arkisuuden ja koreilemattomuuden kuvaus on esimerkiksi Soldan-Brofeldtin Helmi-sisaren muotokuvan kohdalla saattanut liittyä ajan karelianismiin ja erityisen aidoksi koetun maalaisuuden ja alempien yhteiskuntaluokkien kuvaamisen ihailuun. Toisaalta siinä voi nähdä myös yhteiskunnan muutoksen ja naisen yhteiskunnallisen aseman muutoksen. Naistaiteilijat eivät halunneet esittää siskoja pelkästään idealisoituina versioina naiseudesta ja kauneudesta. Siskon ei tarvinnut koristella itseään muotokuvaa varten päästä varpaisiin, vaan hän sai olla enemmän oma itsensä. Siskon persoonan kuvaus vaikuttaa olevan suurimmassa osassa teoksista tärkeämpää, kuin ulkomuodon täydellisen toisinnon aikaansaaminen kankaalle. Näiden kuvien kautta esille pääsi myös aikansa moderni nainen, joka teki töitä, eikä välttämättä kuulunut väestön varakkaampaan osaan yhteiskunnassa.

Poiskääntyminen ja katseen kääntäminen katsojasta pois ovat myös aineiston teoksissa toistuvia elementtejä. Jopa perinteisinä muotokuvina helposti pidettävissä Hilda Wiikin muotokuvissa 1880-luvulta taiteilijan sisko on kääntänyt katseensa alas, eikä kohti katsojaa tyypillisen muotokuvakuvauksen tyyllisääntöjen mukaisesti. Äärimmäiset esimerkit poiskääntymisen teemasta aineistossa ovat Soldan-Brofeldtin *Itkevä tyttö* ja Danielson-Gambogin *Ullakkokamarissa*. Poiskääntymiselle voi olla useampia syitä ujoudesta henkisyteen, ja yksinkertaisesti ajatuksiin vajoamiseen tai työskentelyyn syventymiseen. Ainoastaan Thesleffin Thyraa esittävässä *Muotokuva* maalauksessa vuodelta 1900 ja Soldan-Brofeldtin Tillyn muotokuvassa sisko katsoo suoraan kohti katsojaa. Molempien taiteilijoiden pikkusiskotkin edustivat tavoillaan uutta naista aikanaan. Tilly naimattomana ja lastenkodin johtajattaren ammatissa. Thyra, vaikkakin äitinä ja vaimona, mutta myös taiteelliselle alalle koulutettuna sivistyneenä naisena, jolla oli vahvat sosiaaliset kontaktit kodin ulkopuolellakin.

Molempia siskoja on myös kuvailtu erityisen valovoimaisiksi, kauniiksi ja sosiaalisesti taitaviksi naisiksi. Kenties sitä kautta he ovat olleet oivia kasvoja uudelle naiselle.

Värinkäyttö ja tyyli yhdistävät osaa maalauksista. Harmoniset ja maanläheiset värit ovat pääosassa Ellen Thesleffin, Elin Danielson-Gambogin ja Maria Wiikin maalauksissa. Ranskalainen naturalismi 1880-luvulla ja 1890-luvun symbolismi ovat varmasti vaikuttaneet taiteilijoiden käyttämään värimaailmaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että nämä taiteilijat olisivat pitäytyneet tässä värimaailmassa koko uransa ajan. Thesleffin ilmaisu kehittyi 1900-luvun puolella kohti ekspressionistisempaa otetta. Danielson-Gambogin tuotantoon heleämmät värit ja valon kuvauksen aseman voimistuminen sekä sisä- että ulkokuvauksessa tulivat jo 1890-luvun loppupuolella. Molemmille taiteilijoille merkityksellinen seikka kuvaustavan ja värimaailman muutoksesta vaikuttaa olleen oleskelu Italian auringossa.

Yksi ehkä ristiriitaisin kysymys koskien aineiston teoksia on se, voiko osaa niistä pitää muotokuvina lainkaan. Aivan perinteisinä muotokuvina, jotka täyttävät kaikki kuvatyypin vaatimukset, voi pitää lähinnä Thyra Thesleffin muotokuvaa vuodelta 1900 ja Tilly Soldanin muotokuvaa. Tässä tutkielmassa tiukkana muotokuvan määrittelynä pidän näiden kaikkien seikkojen täyttymistä: malli on tunnistettavissa teoksesta, tarkin kuvaus koskee kasvoja ja joko yhtä tai kahta kättä, malli on nimetty teosnimessä, ja mallin silmät ovat auki ja hän katsoo kohti katsojaa. Muut teokset, jotka eivät täytä kaikkia vaatimuksia, mutta voi edelleen hyvin pitää muotokuvina ovat Maria Wiikin Hildaa esittävät muotokuvat 1880-luvulta, Ellen Thesleffin Thyra Elisabeth vuodelta 1892 ja Venny Soldan-Brofeldtin *Helmi-sisaren muotokuva* noin vuodelta 1886. Thesleffin *Kitaralaulu* teos vuodelta 1897 ei enää muistuta muotokuvaa oikeastaan enää muussa kuin siinä, että Thyra ja Gerda on mahdollista tunnistaa niiden, jotka ovat nähneet heistä muitakin kuvia. Jäljelle jäävät teokset, eli Elin Danielson-Gambogin *Päättynyt aamiainen*, *Tyttö ja kissat kesäisessä maisemassa* ja *Äiti*, Maria Wiikin *Ullakkokamarissa*, sekä Soldan-Brofeldtin *Sisäkuva* ja *Itkevä tyttö* ovat hankalampia tapauksia. Neljää näistä ensinnä mainittua voi hyvin pitää henkilö- tai tyyppikuvauksina. Mallin persoonalla ei välttämättä ole väliä teoksen teeman ymmärtämisen kannalta. Teoksissa on esitetty aikansa suomalainen nainen. Danielson-Gambogin *Äiti* teoksessa malli on naisen perinteisessä roolissa kodin piirissä, ja *Tyttö ja kissat kesäisessä maisemassa* teoksessa idyllisessä suomalaisessa maalaismaisemassa. *Päättynyt aamiainen*, *Sisäkuva* ja *Ullakkokamarissa* maalauksissa kuvassa on uusi, moderni nainen. *Päättynyt aamiainen* kuvaa radikaalimpaa taiteellista ja boheemia elämäntapaa. *Sisäkuva* ja *Ullakkokamarissa* kuvaavat

työskentelevää ja itsensä elättävää naista. Kuitenkin näissä teoksissa naisen työskentely tapahtuu edelleen sovinnaisesti kodin sisällä. Omanlaisensa kuvaus erikseen on karelianismiin liittyvä, ja siten mielikuvituksellinen ja jopa satukirjamainen *Itkevä tyttö*. Sen pitäminen tyyppikuvanakin on ongelmallista, sillä kuvassa ei ole erityisen tyyppillinen ajan suomalainen nainen ympäristössään.

Siitäkin huolimatta, että *Kitaralaulu*, *Päättynyt aamiainen*, *Tyttö ja kissat kesäisessä maisemassa*, *Äiti*, *Ullakkokamarissa* ja *Sisäkuva* teoksia voi ensinnä pitää tyyppi- tai henkilökuvauksina, olen sitä mieltä, että on ollut perusteltua käsitellä niitä myös siskon kuvauksina. Olen valinnut aineistoon ainoastaan teoksia, joissa mielestäni luotettavasti aikaisempi tutkimus on pystynyt tunnistamaan mallin henkilöllisyyden, ja useimmiten olen kyennyt tunnistamaan sen itsekin. Taiteilijoiden tuotannon, sekä aiheeseen liittyvän kirjallisuuden tunteminen on tehnyt mahdolliseksi pitää myös näitä enemmän tyyppikuvamaisia maalauksia muotokuvina. Tutta Palinkin on kirjoituksissaan tuonut esiin tämän ristiriidan, ja mahdollisuuden erilaisiin johtopäätöksiin kuvatyypin määrittelyssä. Sama teos saattaa ilmetä yhtä hyvin tyyppikuvana, kuin muotokuvana riippuen siitä, kuka sitä katsoo. Satunnainen museovieras voi pitää esimerkiksi Danielson-Gambogin *Äiti* teosta 1800-luvun lopun perheellisen naisen yleiskuvauksena, jos hän osaa sijoittaa teoksen ajalliseen kontekstiin asuntokuvauksen, esineiden ja vaatetuksen avulla. Toisaalta, jos teosta katsookin esimerkiksi taidehistorioitsija, joka on tutustunut Danielson-Gambogin elämään ja perhesuhteisiin, nähnyt muita kuvauksia Tytty-siskosta, ja tietää taiteilijan vierailleen useamman kerran siskonsa luona ja käyttäneen tätä mallina useammassa teoksessa, joista tämä ei ole ainoa äitiyden teemaa käsittelevä teos, on tilanne toinen. Tällöin teosta on täysin mahdollista pitää myös Tytтын muotokuvana. Palinin kirjoitusten mukaisesti tämä vaikutus tehostuu edelleen, jos ajateltaisiin teoksen riippuvan Tytтын jonkun sukulaisen seinällä. Tällöin teosta mahdollisesti katselisivat sukulaiset, joilla on yksityistä tietoa maalauksen valmistumisesta, tekopaikasta ja siinä esitetyistä ihmisistä ja taiteilijasta itsestään.

Suurimmassa osassa aineiston maalauksista sisko on ainoa ihmishahmo kuvassa. Mielestäni tämäkin seikka ilmentää siskon erityistä suhdetta *mallina* taiteilijaan, vaikka ainoastaan yksi hahmo kuvattuna muotokuvassa ei olekaan lainkaan tavatonta. Joissain teoksista tausta on täysin abstrahoitu väripinta ilman huomattavia esineitä tai sommitelmia. Suuressa osassa tausta on vähintäänkin selkeästi toissijainen ja usein luonnosmainen. Ainoastaan Elin Danielson-Gambogi on kiinnittänyt enemmän huomiota myös taustaan kaikissa aineiston

teoksista. Interiööriä ja esineitä näkyy myös Wiikin *Ullakkokamarissa* teoksessa, ja Soldan-Brofeldtin *Sisäkuvassa* sisustus on jopa tärkeämmässä asemassa, kuin sisko. Viimeksi mainittua teosta lukuun ottamatta kaikissa teoksissa siskon hahmo on myös sijoitettu melko lailla kuvan keskelle, yleensä juuri keskiviivan joko oikealle tai vasemmalle puolelle. Tämäkään ei sinänsä ole muotokuville tavatonta, mutta henkilö- ja tyyppikuvissa kuitenkin sommittelu saattaa olla hyvinkin erilainen. Koska osaa teoksista voi pitää myös tyyppi- tai henkilökuvina, siskon hahmon sommittelua kuvaan voi kuitenkin pitää osoituksena siskon keskeisestä asemasta myös taiteilijoiden elämässä.

Tavallaan miljöömuotokuvamaisiin teoksiin kuuluvat Wiikin *Ullakkokamarissa*, Soldan-Brofeldtin *Sisäkuva* ja ehkä jopa *Tilly Soldanin muotokuva*. Tyypillisinä miljöömuotokuvina kahta ensin mainittua ei voi pitää laisinkaan siksi, että varsinaisissa miljöömuotokuvissa yleensä muotokuvan henkilö poseeraa kuvan etualalla hänelle tyypillisessä, usein työskentelyyn liittyvässä ympäristössä. *Ullakkokamarissa* teoksessa Hilda Wiik on kyllä työnsä ääressä, mutta hän on selin katsojaan nähden. Hän ei poseeraa, vaan on keskittynyt toimeensa. Tästä huolimatta hän on kuitenkin työlleen tarpeellisten esineiden ympäröimä, ja todennäköisesti sijoittunut tavalliselle työskentelypaikalleen ikkunan lähelle pöydän ääreen. Soldan-Brofeldtin *Sisäkuvan* hankaluus miljöömuotokuvana on se, ettei Alma-siskoa voi tunnistaa kuvasta ilman taustatietoja, sillä siskon piirteisiin ei ole maalattu lainkaan yksityiskohtia. Riitta Konttisen mukaan kuvassa kuitenkin on Alma, ja interiööriä hänen ympärillään voi pitää hänelle tyypillisenä ympäristönä.

Vielä yksi käsittelemäni muotokuvan ulottuvuus aineistossa, ja siihen liittyvässä aikaisemmassa tutkimuksessa, on ajatus kaksoismuotokuvasta. Tämä ajatus voi olla tavalla tai toisella mukana useammassakin näistä teoksista, mutta eniten se tulee ilmi siinä, miten Danielson-Gambogin *Päättynyt aamiainen*, Thesleffin *Thyra Elisabeth* (1892) sekä Soldan-Brofeldtin *Helmi-sisaren muotokuva* -teoksia ovat lukeneet Riitta Konttinen ja Hanna-Reetta Schreck. *Päättynyt aamiainen* kuvaa Elin Danielson-Gambogin omaa boheemia elämää siskon kasvoilla, *Thyra Elisabethia* voi pitää Ellen Thesleffin heräävän naiseuden kuvauksena melkein pä samanarvoisesti, kuin pikkusiskon muotokuvana, ja *Helmi-sisaren muotokuva* saattaa olla kaunistelematon tutkielma siskojen yhdennäköisyydestä. Viimeksi mainitun kaunistelemattomuuteen on saattanut vaikuttaa Vennyn tietty epävarmuus siinä, mitä mieltä hän oli omasta ulkonäöstään ja viehättävyydestään. Tätä korosti se, mitä tapahtui ulkoisesti hyvin viehättäväksi kuvatun pikkusisko Tillyn ja Juhani Ahon välillä. Samanlaista

epävarmuutta voi Schreckin kirjoitusten perusteella lukea Ellen Thesleffin kokeneen verrattuna Thyra-siskoon. Thesleffille ei ollut kuitenkaan tavatonta pitää hänen omakuvinaan teoksia, joiden mallina hän on käyttänyt häneen verrattuna hyvin erinäköistä mallia. 1910-luvulla Thesleff käytti mallinaan italialaista Natalinaa, ja ainakin jotain näistä La Rossa -nimityksen alla tunnetuista teoksista taiteilija on itse kutsunut omaksi kuvakseen ilman yhdennäköisyyttä.¹²⁸

Toisaalta kaksoismuotokuvan lisäksi siskojen muotokuvissa taiteilija on saattanut tutkia myös sitä, mitä hän ei ole, ja millaisia valintoja hän ei tehnyt elämässään. Siskon kuvaus on siis saattanut olla itsen peilaamista, ei pelkästään siinä mikä siskon kanssa on yhteistä, vaan myös siinä, mikä ei ole. Esimerkiksi siinä, missä Elin Danielson-Gambogi saattoi kuvata omaa boheemiuttaan Tytтын kasvoilla *Päättynyt aamiainen* teoksessa, *Äiti* teos ilmensi perinteisempää naisen roolia, joka oli Tyttylle itselleen ominainen. Jälkimmäisessä teoksessa Tytty ei ole siskonsa roolissa, vaan oma itsensä. Voi vain miettiä, lieneekö Danielson-Gambogi tuntenut haikeutta maalatessaan siskoaan äidin roolissa. Taiteilija itse ei saanut miehensä kanssa lapsia, ja taiteilijan ura ja vapaus tehdä omanlaisia elämänvalintoja niin uran, kotimaan, kuin aviomiehenkin valinnassa vaikuttaa olleen hänelle aina perinteiseen naisen muottiin sopeutumista verrattomasti tärkeämpää.

Suurin osa teoksissa kuvatuista siskoista on taiteilijoiden nuorempia siskoja. Isosiskoja heistä ovat ainoastaan Venny Soldan-Brofeldtia vanhempi Alma Soldan sekä Maria Wiikiä vanhempi Hilda. Ikä ei kuitenkaan ole vaikuttanut välttämättä määrittävän siskojen välillä valtasuhteita. Nuorempi sisko on saattanut olla miltei äidillinen huolenpitäjä vanhemmalle taiteilijasiskolle, kuten Ellen ja Gerda Thesleffin kohdalla. Taiteilijasiskolta osoitus rakkaudesta ja huolenpidosta siskoa kohtaan onkin saattanut usein tulla ilmi juuri työn, eli näiden muotokuvien kautta. Siskojen kuvauksia voi pitää mitä useimmiten lempeinä ja henkilökohtaisina teoksina. Suomalaisten naistaiteilijoiden perhesuhteista ja perhekuvauksista löytyy vielä paljon tutkijoiden suurelta osin kartoittamatonta tietoa. Muun muassa suhteet myös veljiin ja vanhempiin, erityisesti äiteihin. Tutkijat saattaisivat löytää vielä näihin asioihin useita mielenkiintoisia näkökulmia.

¹²⁸ Schreck 2017, 240.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

PAINAMATTOMAT

Helsingin taidemuseo HAM

Ellen Thesleff – Minä maalaan kuin jumala 26.4.2019-26.1.2020. Kuratoanut
Hanna-Reetta Schreck

Helsingin yliopisto (HY)

Taidehistorian oppiaine (THO)

Inkeri Konttinen, 2008. *Lampun valossa: Elin Danielson-Gambogin lampunvaloiheisten maalausten maailma 1800-luvun perhe- ja naiskäsitystä vasten*. Pro gradu -tutkielma.

SANOMALEHDET

Helsingfors-Posten (HP) 1905

Hufvustadsbladet (HBL) 1905-1908

Nya Pressen (NP) 1908

SUULLISIA TIETOJA ANTANEET

Schreck, Hanna-Reetta, taide- ja kulttuurihistorioitsija, Helsinki

INTERNETLÄHTEET

Leskelä-Kärki, M. (2007). Constructing Sisterly Relations in Epistolary Practices: The Writing Krohn Sisters (1890-1950). *NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 15(1), pp. 21-34. doi:10.1080/08038740701248775 URL:
[<http://web.a.ebscohost.com.libproxy.helsinki.fi/ehost/detail/detail?vid=0&sid=af2ac1a2-b131-4b3c-b942-1cb48ba002ce%40sdc-v-sessionmgr02&bdata=JnNpdGU9ZWZWhvc3QtbGl2ZSZzY29wZT1zaXRl#AN=24756623&db=a9h>] (viitattu 13.2.2020)

Miller, D. L. (2016). Gender and the Artist Archetype: Understanding Gender Inequality in Artistic Careers. *Sociology Compass*, 10(2), pp. 119-131. URL:
[<http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=68333cd3-d45b-423d-a276-f5e92a79011f%40sessionmgr4006>] (viitattu 3.4.2019)

Nead, Lynda, 1992. *The female nude: Art, obscenity, and sexuality*. London ; New York: Routledge.

[<http://web.a.ebscohost.com.libproxy.helsinki.fi/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzc3Mj>]

Y0X19BTg2?sid=3dab7c39-b6b6-49d8-bc9b-068c210fdf58@sessionmgr4006&vid=1&format=EB&rid=1] (Viitattu 13.2.2020)

Nochlin, L. (1978). Lost and Found: Once More the Fallen Woman. *The Art Bulletin*, 60(1), 139-153. doi:10.2307/3049751. URL: [https://www.jstor.org/stable/3049751?seq=1#metadata_info_tab_contents] (viitattu 25.1.2020)

Takanen, R. (2017). Awakening beauty: A woman on the verge of emancipation?: Case-study of Venny Soldan-Brofeldt's Jesus raising Jairus' daughter. *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 26(3-4), pp. 7-39. URL: [http://web.b.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=0&sid=a34be19c-4b5a-4729-be49-3cc9d65e1477%40sessionmgr120&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZSZzY29wZT1zaXRl#AN=127119193&db=asu] (viitattu 8.4.2019)

Wettlaufer, Alexandra (2010). The Politics and Poetics of Sisterhood Anna Mary Howitt's "The Sisters in Art". *Victorian Review*, 36(1), 129-146. Retrieved from [http://www.jstor.org/stable/41039112] (viitattu 25.10.2018)

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Antti J. Aho, t. (1946). *Venny Soldan-Brofeldt ja hänen maailmansa: Luonnoksia ja muistelmia*. Porvoo: WSOY.

Bal, M. (2006). *Reading Rembrandt: Beyond the word-image opposition*. [Amsterdam]: Amsterdam University Press.

Bélíngi ja Mäkinen. Johdanto, 7-12. Teoksessa: Engman, M. & Mäkinen, R. t. (2015). *Naisten aika: Valkoinen varis ja muita oppineita naisia*. Helsinki: Gaudeamus.

Bock, Gisela (2002). *Women in European history*. Oxford: Blackwell Publishers.

Elomaa, H. (1997). Porvariston hyveet. 173-213.

Teoksessa: Utrio, K. (1997). *Familia: Eurooppalaisen perheen historia. 5, Lapsen vuosisata : 1800-luku*. Helsinki: Tammi.

Frigård, J. (2018). Björn Soldanin tarina. 7-36.

Teoksessa: Frigård, J., Kippola, I., Soldan, B. & Nikander, H. *Nisse: Björn Soldan 1902-1953*. [Järvenpää]: Järvenpään taidemuseo.

Häggman, Kai (1994). *Perheen vuosisata: Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.

Hämäläinen, J. (1992). *Snellman, perhe ja yhteiskunta: J. V. Snellmanin filosofisen perhekäsityksen ilmeneminen hänen perhe-elämässään ja yhteiskunnallisessa toiminnassaan*. Kuopio: Snellman-instituutti.

Ijäs, M., Kuusamo, A. & Niemelä, R. (2010). *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Turku: Utukirjat.

Jallinoja, R. (1983). *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet: Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallis-aatteellisen murroksen heijastajana*. Porvoo: WSOY.

Kokkinen, N. (2019). *Totuudenetsijät: Esoteerinen henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Tampere: Vastapaino.

Konttinen, R. (1987). Maalarisiskot itsenäistymisen paineessa. 124-147.
Teoksessa: *Tulen kesyttäjät: Suomalaista naistutkimusta : Helsingin akateemisten naisten 60-vuotisjuhlakirja*. Aukee, Ranja et al. Porvoo ; Helsinki ; Juva: WSOY.

Konttinen, R. & Knapas, R. (1995). *Elin Danielson-Gambogi*. Helsingissä: Otava.

Konttinen, R. (1996). *Boheemielämä: Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijantie*. Helsingissä: Otava.

Konttinen, R. (2000). *Maria Wiik*. Helsinki: Otava.

Konttinen, R. (2010). *Naiset taiteen rajoilla: Naistaiteilijat Suomessa 1800-luvulla*. Helsinki: Tammi.

Lahelma, M. (2014). *Ideal and disintegration: Dynamics of the self and art at the fin-de-siècle*. Helsinki: University of Helsinki.

Lehtonen, T. (1999). *Rahan vallassa: Ostoksilla käyminen ja markkinatalouden arki*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Palin, Tutta, 2004. *Oireileva miljöömuotokuva: Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.

Pollock, Griselda, 1989. *Vision and difference: Femininity, feminism and the history of art* (Repr.). London: Routledge.

Sarajas-Korte, Salme, 1994. Symbolismi ja Suomi. 127-147.
Teoksessa: Suomen taiteen museo Ateneum, Holten, R. v., Hökby, N., Ahtola-Moorhouse, L. & Sarajas-Korte, S. *Näkyjä ja haaveita: Ranskalainen symbolismi 1886-1908*. Helsinki: Ateneum.

Schreck, H. (2017). *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Schreck, H. (2019). *Perhe*. 17-20.
Teoksessa: *Ellen Thesleff*. Toim. Kati Nenonen. HAM Helsingin taidemuseo. 26.4.2019-26.1.2020 HAM Helsingin taidemuseo.

Sihvo, Hannes, (2003). *Karjalan kuva: Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana* (2. tark. ja täyd. p.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Stewen, Riikka, 1987. *Luopuminen/lempeä kapina: naisenkuvia 1800-luvun suomalaisessa taiteessa*. 117-132.

Teoksessa: Nikula, R., Konttinen, R., Arkio, T. & Kokkonen, J. (1987). *Nainen, taide, historia: Taidehistorian esitutkimus 1985-1986*. Hki: Taidehistorian seura.

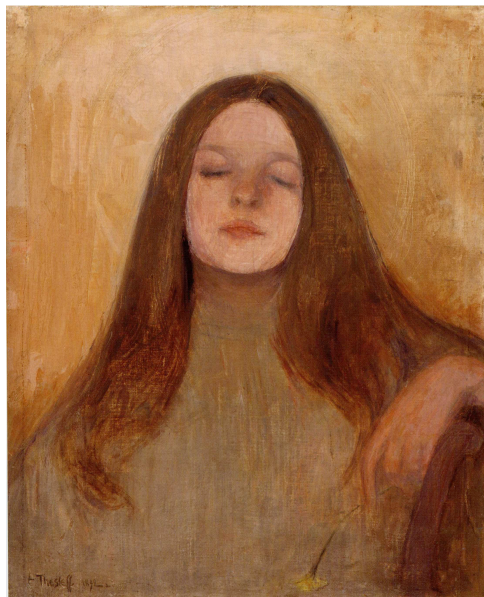
Weckman, Harriet. Helena Westermarck. Kirjailija, taiteilija, opettaja ja naisasianainen. (suom. Paula Autio). Teoksessa: Engman, M. & Mäkinen, R. t. (2015). *Naisten aika: Valkoinen varis ja muita oppineita naisia*. Helsinki: Gaudeamus.

KUVALIITE



Kuva 1.

Ellen Thesleff: Muotokuva (Thyra Thesleff), 1900
Ölly kankaalle, 42 x 46 cm
Kokoelma: Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo
Kuva: Kansallisgalleria / Yehia Eweis



Kuva 2.

Ellen Thesleff: Thyra Elisabeth, 1892
Ölly kankaalle, 41,5 x 34,5 cm
Kokoelma: Helsingin taidemuseo
Lähde: Bäcksbäckan kokoelma (Helsingin taidemuseo)., Gallen-Kallela-Sirén, J. & Bäcksbäck, C.
(2011). *Kokoelma Bäcksbäck: Helsingin taidemuseon sydän*. [Helsinki]: Helsingin taidemuseo. s. 39, 133.



Kuva 3.

Maria Wiik: Hilda Wiikin muotokuva, 1880
 Öljy kankaalle, 23 x 19,5 cm
 Kuva: Kansallisgalleria



Kuva 4.

Maria Wiik: Hilda Wiikin muotokuva, 1881
 Öljy kankaalle, 41 x 33 cm
 Kuva: Kansallisgalleria



Kuva 5.

Venny Soldan-Brofeldt: Sisaren muotokuva (Tilly), ajoittamaton
Öljymaalaus, 43,5 x 34 cm
Yksityisomistus



Kuva 6.

Venny Soldan-Brofeldt, Sisaren muotokuva (Helmi), 1886
Ölly,
Kokoelma: Järvenpään taidemuseo.
Kuva: Matias Uusikylä / Järvenpään taidemuseo



Kuva 7.

Maria Wiik: Ullakkokamarissa, 1889

Ölly, 52 x 61 cm

Yksityisomistus

Lähde: Konttinen, R. (2000). *Maria Wiik*. Helsinki: Otava. Värikuvaliite.



Kuva 8.

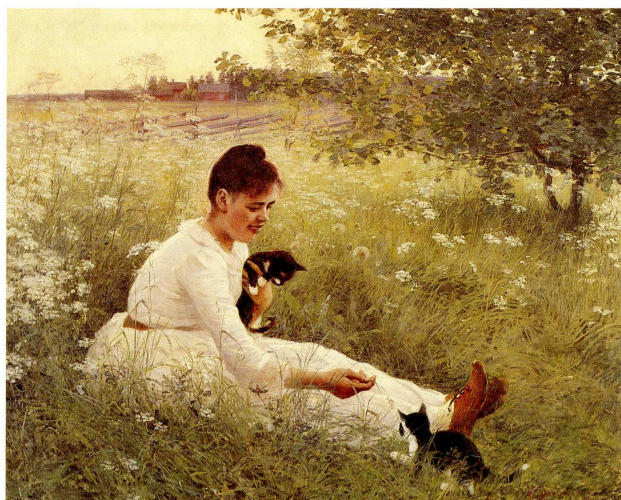
Venny Soldan-Brofeldt: Sisäkuva, 1880-luku

Ölly, 59 x 43

Yksityisomistuksessa

Kuva: Matti Ruotsalainen

Lähde: Konttinen, R. (1996). *Boheemielämä: Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijantie*. Helsingissä: Otava. Värikuvaliite.



Kuva 9.

Elin Danielson-Gambogi: Tyttö ja kissat kesäisessä maisemassa/ Ruohikossa, 1892

Öljymaalauk, 110 x 137 cm

Kokoelma: Repola Oy Keskushallinto

Kuva: Museovirasto / Bäckman

Lähde: Konttinen, R. & Knapas, R. (1995). *Elin Danielson-Gambogi*. Helsingissä: Otava. S. 74



Kuva 10.

Elin Danielson-Gambogi: Äiti, 1893

95 x 57

Kokoelma: Ateneum

Kuva: Matti Ruotsalainen

Lähde: Konttinen, R. & Knapas, R. (1995). *Elin Danielson-Gambogi*. Helsingissä: Otava. S. 104



Kuva 11.

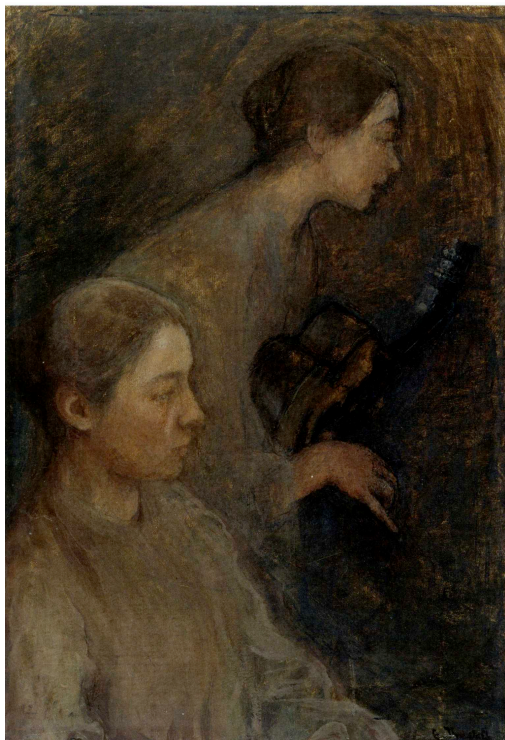
Elin Danielson-Gambogi: Päättynyt aamiainen / Teepöydän ääressä, 1890

Öljymaalauk, 67 x 94

Yksityiskokoelma

Kuva: Seppo Hilpo

Lähde: Konttinen, R. & Knapas, R. (1995). *Elin Danielson-Gambogi*. Helsingissä: Otava. S. 146



Kuva 12.

Ellen Thesleff: Kitaralaulu, 1897

Öljy kankaalle, 56 x 38 cm

Kokoelma: Kemin taidemuseo

Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen

Lähde: Schreck, H. (2017). *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos. Värikuvaliite & s. 392.



Kuva 13.

Venny Soldan-Brofeldt: Itkevä tyttö, 1896-1897

Pastelli, 54 x 72 cm

Yksityisomistuksessa

Kuva: Matti Ruotsalainen

Lähde: Konttinen, R. (1996). *Boheemielämä: Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijantie*. Helsingissä: Otava.

Värikuvaliite.